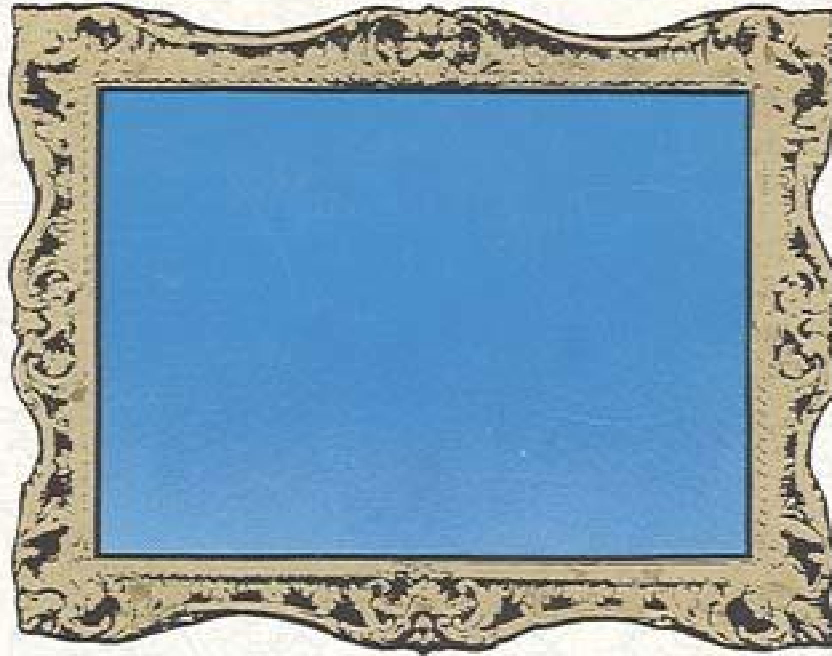
# ادبستان



**کاروان خورشید** (عارف رضوی) / **با موج تا دریا** (حسن بنی عامری) / **ثانیهٔ ششم** (فرهاد خضری) / **آبی** (امان‌الله پیشنماززاده) / **هرچی دوست داری صدام بزن** (محمدرضا کاتب) / **دشوار و پیچیده، مثل زندگی...** (علی اصغر شیرزادی) / **گزیده در تصوّف** (کامیار عابدی) / **مرثیهٔ میرعماد** (عباس عارف) / **تا سر زلف سخن** (دکتر عبدالحسین فرزاد) / **اندوه بزرگ** (محمد سلیمانی) / **از کرخه تا کهکشان** (حمیدرضا زاهدی) / **اتوپیای زبان** (رولان بارت- دکتر احمد اخوت) / و...






۴۵
ماهنامه - شهریور ماه ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه - ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی


صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام

□ سال چهارم ـ شمارهٔ نهم (پیاپی: ۴۵) شهریور ماه ۱۳۷۲

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹

پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳

شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵

شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

# ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol.4. No 9, September 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی

■ صفحه آرا: داود مظفری

■ عکاس: علی آذرنیا کماری

■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام


□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



■ روی جلد:

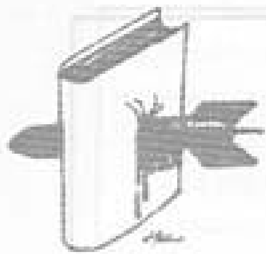
آبی ـ کار مجید علم (رجوع کنید به صفحهٔ ۱۸)

□ داخل جلد:

یامحمد(ص) ـ کار حسین راه کوه

□ پشت جلد:

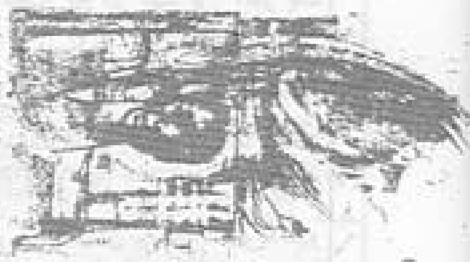
محمد(ص) به خط کوفی بنایی ـ کار رضا گنجی‌زاده





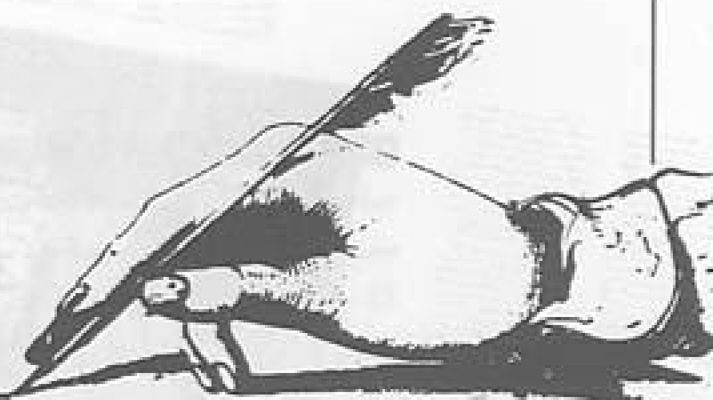






بسم الله الرحمن الرحیم


| | | |
|---|---|---|
| با خوانندگان | | ۴ |
| اخبار فرهنگی و هنری | | ۶ |
| کاروان خورشید | عارف رضوی | ۱۰ |
| زادگاه زنبق | احمد عزیزی | ۱۲ |
| با موج تا دریا | به کوشش حسن بنی عامری | ۱۵ |
| وطن | فرهاد پیربال / یدالله گودرزی | ۳۵ |
| دشوار و پیچیده، مثل زندگی... (یادداشتی بر رمان جاده فلاندر) | علی اصغر شیرزادی | ۳۶ |
| گزیده در تصوف | کامیار عابدی | ۳۸ |
| مرثیهٔ میرعماد | استاد عباس عارف | ۴۰ |
| ویژگی های منتقد نوین هنر | برنارد اس. مایرز / بشیر حمیدی امام | ۴۵ |
| شازده پاپری | محمدرضا گودرزی | ۴۶ |
| طرحی برای مجسمهٔ سرهنگ | محمدحسین جهان بکام | ۴۸ |
| نویسندگان بزرگ با قلم و کاغذ به دنیا نیامده اند | لئونارد بیشاب / محسن سلیمانی | ۵۰ |
| تا سر زلف سخن | دکتر عبدالحسین فرزاد | ۵۶ |
| اندوه بزرگ | محمد سلیمانی | ۶۰ |
| از کرخه تا کهکشان | حمیدرضا زاهدی | ۶۳ |
| سینمای خشم و اعتراض | وصال روحانی | ۶۶ |
| پیکرهٔ زبانی در فرهنگ نگاری | باربارا آن کیفر / حسن هاشمی میناباد | ۷۳ |
| اعدام | میلووان جیلاس / اسدالله امرایی | ۷۶ |
| اسناد مدرسهٔ موسیقی | شهلا آذری | ۷۸ |
| ملاحظاتی درباب مبانی نظری ترجمه | علی صدیق زادهٔ | ۸۴ |
| نوشتن و سکوت؛ اتوپیای زبان | رولان بارت / دکتر احمد اخوت | ۸۸ |
| بخت | مارک تواین / فاضلی بیرجندی | ۹۰ |
| فلسفهٔ هنر و تولستوی | ورنن هال / دکتر جلال سختور | ۹۲ |
| شهر کتاب | | ۹۷ |



# با خوانندگان...

## سخنی کوتاه با همهٔ عزیزانی که برای مجله داستان فرستاده اند

□ کسانی که تصور می کنند نوشتن «داستان» کاری است آسان و شبیه به خیلی از کارهای دیگر، بی گمان نه خود را می شناسند و نه از داستان و داستان نویسی چیزی می دانند.

هیچ تعریف جامع و کاملی برای یك «داستان» خوب نمی توان تراشید؛ اما با مروری بر تاریخ داستان نویسی در جهان و در ایران، می توان ابتدا بر این حقیقت وقوف یافت که «داستان نویس» یك هنرمند تمام عیار و تمام وقت است. این «هنرمند» از سکوی قریحه و استعداد به عرصهٔ آفرینشگری پرتاب می شود تا راهی دراز و غالباً ناهموار و دشوار را به پشتوانهٔ عشق بپیماید و در رنج و خلسه و سختگیری برخود، خواسته و ناخواسته، بر نومیدی‌ها، تاریکی‌ها، حقارت‌ها و خستگی‌ها غلبه کند و با کار پیوسته، در متن یك زندگی هدفمند و سرشار از تجربه‌ها، احتمالاً به قله یا قله هایی برسد... یا نرسد!

یك نویسنده، در مقام یك هنرمند راستین، با دردمندی جستجوگرانه و پرشکیب، برخلاف همهٔ به اصطلاح نازك خیالان و دل‌شکستگان احساساتی، ژرف می نگرد و عشق و مهرش نسبت به انسان، حیوان، گیاه و حتی جماد، به گونه‌ای خود به خودی و از درون او را در میان شخصیتهای داستانی‌اش و در میان تمامی پدیده‌ها، به پایه‌ای بلند از همدلی و مهربانی سرشتی می‌رساند و این همدلی و مهربانی همان جانمایه‌ای است که هنرمند را از چنبرهٔ سانتی مانتالیزم مبتذل و مهوع دور نگه می‌دارد. در این عرصه است که نویسنده دیدگاهی دایماً دگرگون شونده می‌یابد و همراه با این دگرگونگی پیوسته، توان حرفه‌ای و شگردهای هنرمندانه‌اش را وسعت می‌دهد تا به طور طبیعی در برخورد با مضمونها و موضوعهای نو، زبان و ساختار متناسب را به کار گیرد و با درك جوهر زمان و زمانه در حساسیتی خاص، ارزشها و پدیده ها و همهٔ آن چه را که دگرگونی می پذیرد دریابد و از دام کهنگی و واپس ماندگی برهد و به سوی آینده گمانه بزند.

در عبارتی دیگر می توان گفت که کار نویسنده اکتشاف است و یك داستان خوب همیشه حاصل کشفی تازه است، کشفی نهانی که با کیفیتی رازآمیز رخ می‌دهد و نویسنده باید آن را به نیکی دریابد.

بر این اساس می توان گفت: در داستان نو هیچ لزومی ندارد که مضمون و موضوع مورد نظر نویسندهٔ هنرمند با تمامیت تمام تحت تسلط فکری او، به راهی از پیش تعیین شده کشانده شود و به وجهی در بست رنگ و بوی کامل اندیشه و عقاید مشخص او را بپذیرد. البته این سخن هرگز به آن معنا نیست که در داستان و رمان یك نویسنده اثری از اندیشه و فلسفه او نمی‌یابیم. به عکس، هر نویسندهٔ حقیقی همیشه در بخش بزرگی از آثارش خود و خویشتن خود را بیان می کند، اما این تبیین غالباً و در مفهومی هنری، آگاهانه و عمدی نیست. به هر تقدیر، این کلام در نوعی تعارض و دوگانگی، بیانگر پیچیدگی جدلی کیفیت خلق یك داستان است.

نکتهٔ دیگر این است که در بهترین آثار یك نویسنده، ابتدا این نویسنده است که در پرتو بینش، اندیشه و ذوق و جهان نگری هنرمندانه، فضا و حال و هوا، پدیده‌ها و شخصیت‌ها را در دست می گیرد و غالباً در طرحی کلی به پیش می برد؛ ولی به تدریج که داستان تن می شکوفاند و استخوان می ترکاند، با غلبهٔ ناگزیر وجه آفرینشگری، شخصیت‌ها، نه در واقعیت عینی موجود، بل در واقعیت داستانی و کاملاً هنری، نویسنده را به دنبال خود می کشند. در این مرحله است که نویسندهٔ هنرمند، با قرار گرفتن در جریان تشعشع نیرومند خلاقیت، از واقعیت عینی موجود بسی فراتر می رود تا در واقعیت هنری و داستانی، مابه‌الازای شش دانگ و کاملاً هنری شدهٔ واقعیت غیرداستانی را خلق کند. می بینیم که در این جریان، اندیشهٔ از پیش تعیین شده ـ حتی در بهترین و گسترده ترین حالت ـ نقشی ندارد. در این مرحله هنرمند، به رغم خود، خویشتن حقیقی و انسانی و بی‌همتای خود را در فردیتی یگانه بیان کرده و به تصویر کشیده است؛ و از این روست که اثرش در پرتو توان مشاهده، جستجوگری بی‌وقفه و نهایتاً در کشف و شهودی برآمده از مجموعهٔ معرفت بشری، اصالت می گیرد و چند ساحتی می‌شود تا از دام زمان بگریزد و بی‌نیاز از تبلیغات، بزك و دوزك و لفاظی‌های متفاخرانه، به سوی اکنون گسترده و آیندهٔ باز راه بگشاید. در این عرصه است که پرسشهای دردمندانهٔ

آدمیزاده، در متن زندگی و هستی‌یی که در بدایت نه شیرین و روشن است و نه تلخ و تاریك، طرح می‌شود.
بازتاب این پرسشها و تلاش برای تعمیم و تعمیق آنها، گاه معنایی مترادف با برانگیختن حسّهای مشترك بشری می‌گیرد و با زدودن زنگار دروغ از چشم‌انداز اندیشگی و فلسفی، امکانی سزاوار برای تقویت امید و پایداری انسان در جستجوی درازش به دنبال حقیقت فراهم می‌آورد. راز احساس شعف و رهایی و همدلی و همدردی غمناکانه‌ای که در پی خواندن یك داستان کوتاه یا یك رمان بلند به انسان دست می‌دهد، در همین نکته نهفته است.

داستان خوب، بدون تعقید و پیچیدگی عمدی و تصنعی، پیچیدگی دایماً دگرگون شوندهٔ هستی بشری را در همهٔ جنبه‌های آن باز می‌تاباند و با تکیه بر شعور هنری و زیبایی شناسی، شعور هنری و زیبایی‌شناسی را تغییر می‌دهد و گسترش می‌بخشد و از جمود می‌رهاند؛ البته بدون جزمیت‌های نظر به پردازانه و قطعیت‌های فلسفی؛ و بدون تلخکامی‌های تنگ نظرانه و بدون شیرین کامی‌های بلاهت آمیز و نقشهای تزیینی گل و بته!

ختم کلام، داستان خواندنی و ماندنی، از انسان در پهنهٔ هستی، از آمیختگی‌های سیاه و سفید و خیر و شر و نیك و بد می گوید، از عشقها، پاکی‌ها و غمها؛ از حرمان، آرزو و تلاش برای چیره شدن بر دروغ و وهن و حقارت. و نهایتا از کهکشان جان انسان در پیوستگی با جان جهان. و همهٔ لطف کار در این است که این همه را به سادگی و بداهت طرح می‌کند و پیوسته پیامی پرسش گونه دارد، یا به عبارتی دیگر: پرسشی پیام گونه!

و... داستان خوب، بی‌گمان کشش و گیرایی دارد. وقتی که یك «داستان» را می خوانیم، جهان، زمان و انسان را با دید و بینشی که لامحاله چیزی نو برآن افزوده شده، در می‌یابیم. وقتی که یك داستان نو و قوی را می‌خوانی تا مدتی احساس رهایی و سرگشتگی توأمان می‌کنی؛ نیاز و بی‌نیازی؛ آرامش و دغدغه!

**باقی بقایتان**

## داستانهای بهتری بنویسید

■ دوستان عزیز، علی‌اکبر میرزا آقاتبار ـ محمد ایمانی ـ افشین صفری (کرمان) ـ حسن رحیم‌پور (تهران) ـ محمدرضا خالصی ـ محمود ناطقی(قم) ـ سیدمحسن موسوی(اصفهان) ـ محمدسلیمی ـ هادی قادری ـ مجید شادمان(تهران) ـ سیدمهدی مرعشی(اصفهان) ـ ناصر صالح‌زاده (گنبد) ـ عبدالرضا کریم‌درانی (بروجرد) ـ احمدعلی معصومی نژاد (تهران) ـ جعفر ممقانی (بناب) ـ مریم ساحلی (بندرانزلی) ـ مهدی فریبا (قزوین) ـ غلامعباس برزگر (تهران) ـ بژك صفری (آباده) ـ کامران محمدی (تهران) ـ محمد احمدی نژاد (رشت) ـ مهدی لطفی منش (شیراز) ـ داوود نقلایی (قزوین) ـ فضل‌الله یاری سوق (تهران) ـ سیدیاسر سیدالحسینی (تایباد) ـ اسماعیل افتخارجو (شهرری) ـ ساسان سیادتی (کرمان) ـ آسیه ذبیح نیا عمران (تهران) ـ حامد مطمئن دادگر(تهران) ـ فائی (میاندوآب) ـ حمیدرضا محمدپور(اهواز) ـ فرزین فخریاسری(لنگرود) ـ اسد زارعی (تهران) ـ محبوبه ذکایی (مشهد) ـ علی برگول (اردبیل) ـ مهدی نجف‌زاده (بجستان) ـ علی اصغر مظهری (کرمان) ـ محمدعلی خامه‌پرست (زنجان) ـ حسین جمالی (صومعه‌سرا) ـ هادی میرزا نژادموحد (رشت) ـ جلال سعیدی (تهران) ـ زهرا شکوهی‌فر (همدان) ـ سیدعلی رضا رضوی (رفسنجان) ـ جلال عباسی(قوچان) ـ علیرضا کاکایی ـ حمزه نقدی (قم) ـ محمدکاظم علی‌پور (خرم‌آباد) ـ احمد رضا تخشید (سیرجان) ـ وحید شیخ احمد صفاری (یزد) ـ نقی بلالی دهکردی (شهرکرد) ـ
داستانهایتان به دفتر مجله رسیده است. داستانهای بهتری بنویسید. با آرزوی سلامتی و شادی برای شما عزیزان و یاران مهربان «ادبستان».



# بزرگداشت استاد

دوازدهم شهریور سال هزار و سیصد و هفتاد و یك، یکی از مفاخر جهان علم و یکی از دانشمندان بلندپایه ایران بدرود حیات گفت و به جهان باقی و جوار رحمت الهی شتافت.

استاد دکتر محمود حسابی چهرهٔ برجستهٔ علمی و فرهنگی معاصر و بنیانگذار فیزیك نوین ایران در سال هزار و دویست و هشتاد و یك شمسی از پدر و مادری تفرشی در تهران متولد شد. تحصیلات ابتدایی وی در تنگدستی و مرارتهای غربت در بیروت آغاز شد. قرآن کریم، بوستان و گلستان سعدی، غزلیات حافظ و منشآت قائم‌مقام را نزد مادر خود خانم گوهرشاد حسابی آموختند و زبان انگلیسی را در نخستین تابستانی که با جنگ اول جهانی مصادف بود به تنهایی فرا گرفتند.

استاد با موسیقی سنتی ایران و موسیقی کلاسیك غربی به خوبی آشنا بودند و در نواختن ویلون و پیانو مهارت داشت.

پروفسور دکتر محمود حسابی تحصیلات عالیهٔ خود را در رشته‌های ادبیات، مهندسی راه و ساختمان و پزشکی در دانشگاه آمریکایی بیروت به اتمام رساند و سپس در رشته‌های ریاضی، نجوم و ستاره‌شناسی، بیولوژی، مهندسی برق، مهندسی معدن در پاریس فارغ‌التحصیل شد و بالاخره در سال ۱۹۲۷ به اخذ درجهٔ دکترای فیزیك از دانشگاه سوربن فرانسه نائل گردید وی تنها دانشمند ایرانی شاگرد پروفسور آلبرت اینشتین بود.

استاد دکتر محمود حسابی به چهار زبان زندهٔ دنیا فرانسه، آلمانی، عربی و انگلیسی تسلط کامل داشت و



همچنین به زبانهای سانسکریت، یونانی، لاتین، پهلوی، اوستا، ترکی و ایتالیایی اشراف داشت و در تحقیقات علمی خود بخصوص در امر واژه‌گزینی زبان فارسی از آنها استفاده می‌کرد.

پروفسور در طول عمر گرانمایه و پرافتخار خود مسئولیتهایی مهم به عهده داشت و مصدر خدمات علمی و فرهنگی بسیار ذیقیمتی بود. خدمات برجسته‌ای همچون: تأسیس مدرسه مهندسی وزارت راه، دارالمعلمین عالی، دانشسرای عالی، نوشتن قانون دانشگاه، تاسیس دانشگاه تهران و بنیانگذاری دانشکده‌های فنی و علوم، تعلیم چندین هزار دانشجو و تربیت هفت نسل استاد از شایسته‌ترین خدمات آن دانشمند بزرگ است.

تهیه اولین نقشه از راه ساحلی سراسری بنادر میان خلیج فارس، ساخت اولین راه تهران به شمشك، ساخت اولین رادیو در ایران، ماموریت خلع ید از شرکت نفت انگلیس، اولین رئیس هیئت مدیره و مدیرعامل شرکت ملی نفت ایران، تصدی وزارت فرهنگ کابینه دکتر مصدق، ریاست و استادی دانشکده‌های فنی وعلوم، تدریس در دانشگاه تا سن نود سالگی و همچنین بنیانگذاری مؤسسه ژئوفیزیك، تأسیس سازمان انرژی اتمی ایران، تأسیس اولین رصدخانه (تعقیب ماهواره‌ها)، تدوین قانون و تشکیل مؤسسه استاندارد ایران، پایه‌گذاری انجمن موسیقی ایران، تشکیل فرهنگستان زبان ایران، تعیین ساعت ایران و... ازجملهٔ مشاغل، اقدامات و خدمات گرانبهای آن فقید جلیل‌المرتبه است.

از آن دانشمند بزرگ بیست و سه مقاله، رساله و کتاب در زمینه‌های مختلف به ویژه فیزیك مدرن، واژه‌های علمی، زبان فارسی و مباحث علمی به جای مانده که خود گنجینهٔ پرارزشی محسوب می‌شود.

تئوری بینهایت بودن ذرات این دانشمند ایرانی در میان فیزیکدانان جهان شناخته شده و نشان «کومان دولژیون دونور»، بزرگترین نشان علمی کشور فرانسه به همین مناسبت به ایشان اهدا شد.

پروفسور دکتر محمود حسابی یکی از بزرگ‌مردانی است که زندگی وی باید الگویی برای جوانان و نسل‌های آیندهٔ ایران باشد و امید است که جوانان راه این دانشمند گرانقدر و انسان والا را بپیمایند. یادش همیشه زنده و گرامی باد

# برگزاری دومین دورهٔ جشنواره‌های منطقه‌ای سینمای جوان

پس از برگزاری اولین دوره از جشنواره‌های منطقه‌ای سینمای جوان در سال گذشته، انجمن سینمای جوانان ایران دومین دوره جشنواره‌ها را در سال جاری در چهار منطقه در سطح کشور به مرحله اجرا می‌گذارد.

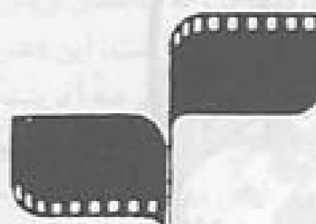
این جشنواره‌ها در دو بخش فیلم و عکس توسط ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی و دفاتر انجمن سینمای جوانان استانها به مدت ۴ روز در مناطق زیر برگزار خواهد شد.

ـ منطقه (۱):
استانهای سیستان و بلوچستان، هرمزگان، کرمان، یزد، خراسان و بوشهر
محل برگزاری: سیستان و بلوچستان (زاهدان) از ۷ تا ۱۰ دی

ـ منطقه (۲):
استانهای همدان، کرمانشاهان، ایلام، خوزستان، لرستان و کردستان و شهرستان قزوین
محل برگزا ری: (همدان) از ۱۸ تا ۲۱ آبان

ـ منطقه (۳):
استانهای گیلان، آذربایجان شرقی، مازندران، آذربایجان غربی، اردبیل، زنجان و سمنان
محل برگزاری: گیلان (رشت) از ۲۷ تا ۳۰ مهر

ـ منطقه (۴):
استانهای فارس، اصفهان، چهارمحال بختیاری، کهکیلویه و بویراحمد، مرکزی، تهران و شهرستانهای قم و کرج



محل برگزاری: فارس (شیراز) از ۲ تا ۵ آذر

**اهداف جشنواره**

گردآوری و ارزیابی آثار فیلمسازان و عکاسان جوان و فراهم نمودن امکانات مبادلهٔ اندیشه‌ها می‌باشد همچنین کشف و معرفی استعدادها و ایجاد زمینه مناسب برای دست‌یابی به انگیزه‌های صحیح جهت ادامه فعالیت جوانان در زمینه عکاسی و فیلمسازی مورد نظر است.

بخش فیلم جشنواره در دو بخش مسابقه و جنبی ترتیب می‌یابد.

الف ـ مسابقه

* فیلمهای پذیرفته‌شده در این بخش شامل فیلمهای (۸ و ۱۶ میلیمتری) مستند، داستانی، انیمیشن می‌باشد که در سال‌های ۷۱ و ۷۲ ساخته شده باشند.

* فیلمها محدودیت موضوعی ندارند

* شرکت‌کنندگان بخش مسابقه در هر منطقه فیلمسازانی می‌باشند که طبق تقسیم‌بندی جشنواره‌های منطقه‌ای، ساکن یکی از استانهای آن منطقه باشند.

بخش مسابقه با تقسیم‌بندی زیر به اجرا درخواهد آمد:

۱ـ مسابقه جوانان: فقط فیلمهای «۸م.م» حق شرکت در این بخش را خواهند داشت و حداکثر سن برای شرکت در این بخش ۲۵ سال می‌باشد.

۲ـ مسابقه جوان: در این بخش فیلمهای «۸ و ۱۶م.م» حق شرکت خواهند داشت.

ب ـ نمایش ویژه

جشنواره به منظور ارزیابی فیلمهای برتری که دارای ارزشهای خاص باشند، فیلمهایی را برای شرکت در این بخش دعوت خواهد نمود.

ـ هیأت داوران در دو بخش مسابقه «جوانان» و «جوان» برگ سیمین و یادواره افتخار را به بهترین فیلم (داستانی، مستند، عروسکی، نقاشی متحرك) و در موضوعات کارگردانی، فیلمنامه، فیلمبرداری، تدوین، صداگذاری یا صدابرداری، به بهترینها اهدا می‌نماید.

*** بخش عکس:**

ـ بخش عکس در دو بخش مسابقه و جنبی با موضوع آزاد ترتیب می‌یابد.

ـ بخش مسابقه شامل تك عکسهای عکاسانی است که توسط هیأت انتخاب برگزیده می‌شوند.

ـ شرکت‌کنندگان بخش مسابقه در هر منطقه عکاسانی می‌باشند که طبق تقسیم‌بندی جشنواره‌های منطقه‌ای، ساکن یکی از استانهای آن منطقه باشند.

هیأت داوران به هفت عکاس برگزیده علاوه بر لوح و دیپلم افتخار جوایز ارزنده‌ای اهدا می‌نماید.



# سومین نمایشگاه بین المللی آثار تصویرگران کتاب کودک

سومین دوره نمایشگاه آثار تصویرگران کتاب کودك در سطح بین المللی از ویژگیهای قابل تأمل و گستردگی مطلوبی در مقایسه با دوره‌های پیش برخوردار است. نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودك در حالی شکل گرفته که آثار ارزنده هنرمندان جهان درمقابل سیل خانمان برانداز آثار مبتذل قرار گرفته است.

در چنین شرایطی جمع آوری یك مجموعه مطلوب تولیدات هنری دنیا گاه مشکل و گاه غیرممکن به نظر می‌آید. لیکن آثار ارسال شده ازسوی هنرمندان کشورهای دنیا و کیفیت برجسته این آثار موجب شد تا سطح کیفی این نمایشگاه بتواند گوشه‌ای از تلاش صورت گرفته در جهان امروزرا عیان سازد. نگاهی به آمار ارائه شده مؤید این موفقیت نسبی است. ناگفته نماند که دو نمایشگاه بااهمیت تصویرگران کتاب کودك در بولونیای ایتالیا پس از ۳۱ دوره و نمایشگاه بین المللی براتیسلاوا پس از ۱۴ دوره موفق به جلب نظر صدها هنرمند برجسته دنیا شده است و این درحالی است که تعداد بسیاری از هنرمندان شاخص در این حوزه در نمایشگاه بین المللی تهران نیز شرکت دارند و آثار ارزنده‌ای برای آن ارسال کرده‌اند. بی شك برنامه‌ریزی مناسب این دوره می‌تواند در تقویت ارکان نمایشگاه در سطوح بین المللی و بویژه برای دوره‌های بعد بسیار مؤثر باشد.

**بخش‌های جنبی نمایشگاه:**

نمایشگاه بین‌المللی TIBI برای بالا بردن سطح کیفی نمایشگاه اقدام به برپائی بخشهای جنبی زیر نموده است این بخشها در بالا بردن میزان اهمیت کیفی نمایشگاه نقش بسیار خواهد داشت.

الف) آثار هنرمندان چین: این بخش شامل آثار ۸۰ هنرمند برجسته چینی با مجموعه نزدیك به ۲۰۰ اثر می‌باشد این بخش جنبی نمایشگاه قبلاً در نمایشگاه بولونیای ایتالیا برگزار شده از اهمیت بسزائی برخوردار است. آثار هنرمندان چینی بیش از هرچیز درمعرفی عناصر فرهنگی منطقه شرق آسیا و به ویژه کشورهای باهویت فرهنگی متفاوت با غرب اهمیت فراوان دارد. هماهنگیهای لازم برای برپائی این بخش با وزارت فرهنگ چین به عمل آمده است.

ب) نگاهی به آثار هنرمندان اسلواك: در این بخش آثار ۱۰ هنرمند معتبر اسلواك عرضه خواهد شد. آثار هنرمندان بزرگی چون «دوشان کالای» و «آلبی برونسکی» به اهمیت این بخش می افزاید. این آثار نیز قبلاً در چندین مرکز بین المللی ازجمله موزه ژرژ پمپیدو، و بولونیای ۱۹۹۳ به نمایش گذاشته شده است.

ج) نگاهی به آثار هنرمندان هند: در این بخش نزدیك به ۱۰۰ تصویر از مصوران هندی عرضه می شود بی شك این قسمت در ترسیم ویژگیهای آسیائی مؤثر خواهد بود.

ـ در بخشهای جنبی دیگر نمایشگاه آثار یکی از هنرمندان برجستهٔ ژاپنی و تعدادی از آثار هنرمندان یونانی عرضه می‌شود. ضمناً مکاتباتی با جمهوری‌های آسیای میانه صورت گرفته است. تا آثار تعدادی از هنرمندان این کشورها نیز در نمایشگاه عرضه شود.

ـ گردهمائی بین‌المللی هنرمندان، محققان و نویسندگان جهان، پیرامون کشورهای درحال توسعه.

از برنامه‌های مهم نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودك، گردهمائی نویسندگان، محققان و هنرمندان جهان پیرامون کشورهای رو به توسعه می‌باشد.

تاکنون نزدیك به ده محقق داخلی آمادگی خود را برای ارائه مقاله اعلام کرده اند همچنین ۱۵ کارشناس برجسته بین‌المللی ادبیات و مسائل تصویرسازی کتابهای کودکان و محقق برای این بخش اعلام آمادگی کرده‌اند. افراد یادشده به مسائل فرهنگی در جهان سوم می‌پردازند.

**انتشارات نمایشگاه**

مباحث عمده و قابل توجهی در این دوره از نمایشگاه طرح خواهد شد که به صورت متنوعی در ویژه‌نامه‌های نمایشگاه با عنوان «رویش» منتشر می‌شود. در نشست‌هایی که تاکنون با هنرمندان، محققان و نویسندگان برپا شده است به مشکلات حوزه تصویرسازی، راههای اعتلای مصوّرسازی کتابهای کودکان، فرهنگ جهانی در برخورد با فرهنگ منطقه‌ای و حفظ هویت فرهنگی و... پرداخته شده است.

مقالات و تحقیقات داخلی و خارجی در زمینه مسائل تخصصی و جهان سوم نیز در این نشریات منتشر خواهد شد.

نمایشگاه همچنین اقدام به انتشار برخی محصولات هنری ازجمله کتاب ویژه آثار هنرمندان و کارتهای یادبود خواهد کرد که این بار از نظر کیفی در مقایسه با دوره‌های گذشته از ارزشهای هنری بیشتری برخوردار است.

در سومین نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودك هنرمندان سی و چهار کشور جهان آثار خود را ارائه کرده‌اند.

## اجرای برنامه توسط «ارکستر مضرابی»

ارکستر مضرابی به رهبری حسین دهلوی به مدت پنج شب در نیمهٔ مهرماه در تالار وحدت برنامه اجرا خواهد کرد. این برنامه نخستین اجرای عمومی ارکستر مضرابی خواهد بود.

ارکستر مضرابی در حال حاضر هفتاد عضو دارد و در آن از سازهای سنتور، تار، قانون، عود، بم تار و تنبك استفاده می‌شود. این ارکستر توسط حسین دهلوی به وجود آمده است.

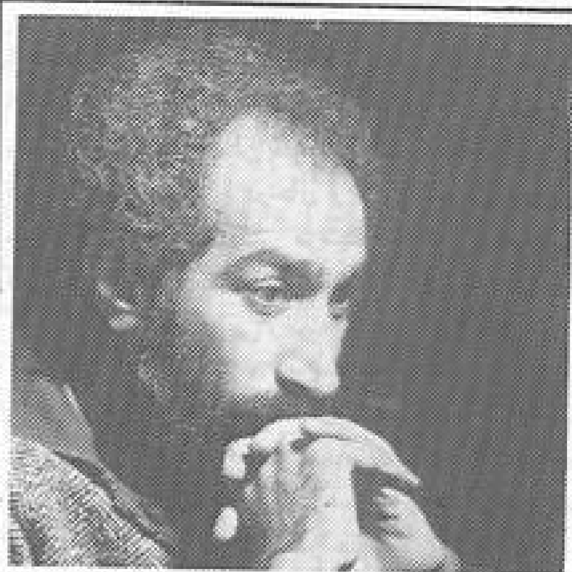
## جشنواره لندن

سی و هفتمین دورهٔ جشنوارهٔ لندن از سیزدهم تا سی ام آبان ماه برگزار خواهد شد. این جشنواره شامل بخشهای سه قاره و سینمای انگلستان، سینمای فرانسه، سینمای ایتالیا و سینمای مستقل آمریکا و همچنین بخشهای هنر و تجربه، گنجینهٔ ملی فیلم، تخیلات الکترونیکی، فیلمهای کوتاه، نقاشی متحرك و بخش کودکان است.

در این جشنواره فیلمهای؛ «اندامها، سکون و حرکت»، ساختهٔ مایکل اشتاینبرگ. و «انجمن مزاحمت» ساختهٔ برادران هیوز از آمریکا، فیلم‌های «فیوریله» ساخته برادران تاویانی و «لیبرا» ساختهٔ بابی کورسیچانو و «سکوت طولانی» ساخته مارگارت فون ترونا از ایتالیا، و فیلم «دخترحوا» ساخته مارون بغدادی از فرانسه همراه فیلم‌های «برش‌های کوتاه» ساختهٔ رابرت آلتمن و «قصّه برانکسی بسته شد» ساخته فارست وتیکر و «وداع با محبوبم» ساختهٔ چن کایگو در بخشهای مختلف به نمایش درمی‌آید.

## دو سالانه کاریکاتور تهران
## نخستین نمایشگاه بین المللی کاریکاتور

نخستین نمایشگاه بین‌المللی دوسالانه کاریکاتور تهران از سیزدهم شهریور تا پانزدهم مهر ماه در موزهٔ هنرهای معاصر برگزار خواهد شد. در حوزهٔ هنرهای تجسّمی کاریکاتور از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و در عرصه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی کاربرد وسیع و مؤثری دارد، به همین دلیل هر نوع تلاش در جهت رشد و ترویج این رشته هنری ضروری و شایسته است.



## گالیله‌ئو گالیله‌ئی

نمایشنامه «گالیله» در مهرماه سال جاری به کارگردانی فرهاد مهندس‌پور در تالار مولوی دانشگاه تهران به روی صحنه خواهد رفت.

«گالیله» از معدود نمایشنامه‌های «برتولت برشت» است که در برگیرندهٔ نظریات فلسفی و سیاسی، اجتماعی می‌باشد. نویسنده با این اثر بشریت را در مقابل واقعیتهای ملموس اجتماعی و سیاسی دوران خود قرار می‌دهد «برشت» برای بیان نظریات خود زندگی دانشمند و منجم معروف قرون وسطی «گالیله‌ئو گالیله‌ئی» را دست‌مایهٔ قرار داده است.

در این نمایش هوشنگ هیهاوند، اردشیر صالحپور، به عنوان بازیگر همکاری می‌نمایند.

# بازدید حضرت آیت‌الله حائری شیرازی، امام جمعه محترم شیراز از بنیاد سینمائی فارابی

حضرت آیت‌الله حائری شیرازی، امام جمعه محترم شیراز روز سه‌شنبه (۷۲/۶/۲) در بنیاد سینمائی فارابی حضور یافتند و با برخی از مسئولان این بنیاد در مورد سینما به گفتگو پرداختند.

به گزارش روابط عمومی بنیاد سینمائی فارابی، ایشان در حضور اعضای بخش فرهنگی و تنی چند از مدیران بنیاد به ایراد سخن پرداختند. آیت‌الله حائری شیرازی در بخشی از سخنان خود پیرامون تفاوتهای هنر فطری و هنر طبیعی‌گرا فرمودند: هنرمند بطور حقیقی با هنر فطری سر و کار دارد و وظیفه هنرمند مسلمان محور قرار دادن و مخاطب فرض کردن فطرت آدمیان است، درست برخلاف هنر غربی که با محور قرار دادن طبیعت، صرفاً به غرایز بشر می‌پردازد و نهایتاً نیز به خطا رفته و به بن بست می‌رسد. ایشان در ادامه طی سخنانی در مورد مسئله حضور زن در سینما اضافه کردند که حضور زنان در سینما باید بگونه‌ای باشد که مجد، عظمت و بزرگواری آنان را به بهترین نحو ممکن به تصویر کشد.

آیت‌الله حائری شیرازی سپس در حضور مدیرعامل بنیاد، از بخشهای مختلف بنیاد سینمائی فارابی بازدید بعمل آوردند.

## سجادهٔ آتش

فیلمبرداری «سجادهٔ آتش» به پایان رسید و این فیلم وارد مرحلهٔ مونتاژ شد. داستان سجاده آتش بخشی از عملیات کربلای پنج را منعکس می‌کند. در تهیه این فیلم که محصول مشترك حوزه هنری و بنیاد سینمایی فارابی است: ستاد مشترك سپاه پاسداران، لشگر ۲۷ محمدرسول‌ا... گروه سازندگان فیلم را یاری کرده‌اند.

## امپراطور عشق

حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی کار تهیهٔ فیلم سینمایی «امپراطور عشق» را براساس فیلمنامه‌ای با همین نام نوشتهٔ بهزاد بهزادپور و به کارگردانی وی آغاز کرد.

داستان این فیلم که محصول مشترك حوزهٔ هنری و بنیاد سینمایی فارابی است مربوط به دوران پیش از ظهور اسلام است.

## خط تماس

تدارکات فیلم سینمایی «خط تماس» که فیلمنامهٔ آن را سیدمهدی شجاعی و مجید مجیدی نوشته‌اند در حوزهٔ هنری آغاز شد. این فیلم که مجید مجیدی آن را کارگردانی می‌کند محصول مشترك حوزهٔ هنری و بنیاد سینمایی فارابی است. «خط تماس» زندگی کودکان مظلوم لبنان را بررسی می‌کند.

## در جرگهٔ عشّاق

سی و دومین برنامهٔ فرهنگی هنری «در جرگهٔ عشاق» ویژه شعر و موسیقی استان فارس در تالار اندیشه حوزهٔ هنری و فرهنگسرای بهمن اجرا شد.

واحد ادبیات حوزهٔ هنری با همکاری فرهنگسرای بهمن، برنامهٔ «در جرگهٔ عشاق» را با حضور شعرای برجستهٔ استان فارس و هنرمندان موسیقی این استان برگزار کرد.

محل اجرای برنامه‌ها با تلاش آقای علی شیخی از هنرمندان حوزهٔ هنری آراسته شده بود. به نحوی که مدعوین با ورود به سالن باتوجه به کیفیت فضاسازی و صحنه‌آرایی، خود را درحال و هوای استان فارس می‌دیدند، به ویژه پخش موسیقی محلی و نمایش اسلایدهای زیبا و مناسبی از مناظر زیبای استان فارس که نشانگر فرهنگ بومی و مردم شناسی آن استان بود، این حس را در حاضران تقویت می‌کرد.

آخرین اسلاید مقبرهٔ لسان‌الغیب حافظ را نشان می‌داد که روی پرده فیکس شد و همزمان با آن نوای دلنواز «نی» نوازندهٔ شیرازی و همراه آن صدای مجری برنامه شنیده شد که غزلی از حافظ را می‌خواند:

مژده ای دل که شب فرقت یار آخر شد<br>
زده ام فال و گذشت اختر و کار آخر شد

این بخش از برنامه با استقبال حاضران روبرو شد و مدعوین را به شیراز و به حضور در مقبرهٔ حافظ هدایت کرد.

آقای محمد خلیل مذنب «جمالی» آغازگر شعرخوانی شاعران میهمان بودند. ایشان سه غزل قرائت کردند که بخشی از غزل اولشان را از باب نمونه می‌آوریم:

ای پیام دلم شنیده بیا<br>
دل به پایان خط رسیده بیا<br>
حرم امن عاشقان اینجاست<br>
نفسی تازه کن، دویده بیا

دومین شاعر میهمان آقای نصرالله مردانی بودند که ایشان نیز مدعوین را به چند غزل ناب میهمان کرد:




باز کبوتر دلم، پر زده در هوای تو<br>
می‌کشدم ز هر طرف جاذبهٔ وفای تو<br>
در سفری دوباره‌ام سوخته چون ستاره‌ام<br>
آه که آتش درون شعله زد از برای تو

فریبا جاودان از شاعره‌های میهمان نیز چند اثر زیبای خود را قرائت کرد:

امشب ای کولی تونی مهمان من<br>
شعله باران می‌کنی سامان من<br>
امشب از سرپنجه‌های گرم تو<br>
خون آتش می‌دود در جان من

محمدرضا خالصی شاعری دیگر و شاعرهٔ خوش‌ذوق فریدهٔ برازجانی میهمان دیگری از سرزمین حافظ بود که ساخته‌های خود را ارائه کردند.

بخش اوّل برنامه، با شعرخوانی توسط آقای صادق رحمانی شاعر خوب استان فارس که ساکن تهران هستند به پایان رسید و بخش دوّم برنامه با هنرنمایی هنرمندان موسیقی فارس آغاز گردید. این بخش از برنامه نیز با استقبال مدعوین پایان یافت. برنامهٔ «در جرگهٔ عشاق» شهریور ماه اختصاص به شعر و موسیقی استان سیستان و بلوچستان داشت که در ۲۵ و ۲۶ شهریور در تالار اندیشه و فرهنگسرای بهمن برگزار شد.

## خاکستر سبز

به منظور تهیهٔ مقدمات فیلم جدیدی با نام «خاکستر سبز» ابراهیم حاتمی‌کیا سفر خود را به کشورهای لهستان، مجارستان و... آغاز کرد. کار جدید ابراهیم حاتمی‌کیا در اطراف زندگی مردم مظلوم «بوسنی» و مشکلات و مصائب آنان است. این فیلم محصولی از حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی است.

## قطار

دانشجویان مرکز تربیت معلم بلال حبشی تهران با نظارت کانون نمایش دانشگاهیان کشور نمایشنامه‌ای را به نام «قطار» از چهاردهم تا سی‌ام شهریور ماه در محل خانهٔ کوچك نمایش اجرا کردند. این نمایشنامه را هاشم ظریف‌مقدم نوشته و علی یازرلو کارگردانی کرده بود.

موضوع نمایش مشکل مسافری را طرح می‌کند که خود را از قطاربه بیرون پرتاب کرده و به کلبه‌ای می‌رساند، درون کلبه پیرمردی سالمند و فرتوت زندگی می‌کند و آن دو با یکدیگر درگیر می‌شوند. در این میان مسافر به این نتیجه می‌رسد که اگر در کلبه بماند روزگاری همچون پیرمرد خواهد داشت، لذا تصمیم می‌گیرد که آنجا را ترك کرده به راه و سفر خود ادامه دهد، اما هیچ قطاری در آنجا توقف نمی‌کند...

# جایزه شیر طلایی جشنواره فیلم ونیز به دو کارگردان آمریکایی و لهستانی داده شد

فیلمهای «راه میان‌بر» به کارگردانی «رابرت آلتمن» از آمریکا و فیلم «سه‌رنگ آبی» ساخته «کریستف کیسلوسکی» کارگردان لهستانی مشترکاً برنده جایزه شیر طلایی برای بهترین فیلم جشنواره ونیز شدند.

به گزارش خبرگزاری آسوشیتدپرس از ونیز، در این مراسم که روز شنبه انجام شد «فابریزیو ونتیووگلیو» برای بازی در فیلم «یك روح در دو جسم» بهترین هنرپیشه مرد شناخته شد و «ژولیت بینوشه» به خاطر بازی در فیلم «سه‌رنگ آبی» عنوان بهترین هنرپیشه زن را به خود اختصاص داد.

«مارچلو ماستوریانی» برای بازی در فیلم «یك، دو، سه خورشید» ساخته «برتراند بلیر» و «آنا بونابوتو» برای بازی در فیلم «کجائی من اینجا هستم» به کارگردانی «لیلیانی کاوانی» بهترین هنرپیشه‌های نقش دوم شناخته شدند.

راه میان‌بر از داستانهای «ریموند کارور» بر گرفته شده است و فیلم سه رنگ آبی نخستین اپیزود از یك تریلوژی طرح شده در مورد آزادی، برابری و برادری است. داستان فیلم در مورد زنی است که برای حفظ آزادی خود دست به مبارزه می‌زند و بدنبال مرگ همسر و دخترش، زندگی خود را از نو می‌سازد.

جایزه شیر نقره‌ای یا مقام دوم جشنواره به فیلم «گوش به گوش» به کارگردانی «بختیار خود وجانازارف» از تاجیکستان تعلق گرفت.

از مجموع ۳۴ فیلم به نمایش درآمده در جشنواره، ۱۴ فیلم متعلق به آمریکا بود. تولید صنعت فیلم ایتالیا از ۳۰۰ فیلم در چندین سال گذشته به ۴۰ فیلم در سال کاهش یافته است. جشنواره فیلم ونیز که مهمترین رویداد سینمایی ایتالیاست در سالهای اخیر دوران سختی را می گذراند و اعتبار و سرمایه خود را از دست داده است. منتقدان، برگزار کنندگان جشنواره را متهم می‌کنند که بیش از اندازه تحت تاثیر و نفوذ سیاستمداران قرار گرفته‌اند.

«اسپیلبرگ» موفق به دریافت جایزه مادام‌العمر شد و «رابرت دونیرو» نیز در پنجاهمین سال تولد خود، جایزه دستاوردهای مادام‌العمر را از آن خود کرد. «رومن پولانسکی» کارگردان و «کلودیا کاردیناله» هنرپیشه ایتالیایی نیز برنده جوایز حرفه‌ای شدند.

گفتنی است که ۱۸ فیلم از ۱۲ کشور جهان در این جشنواره به رقابت پرداخته بودند. کارگردانان سینما تشکیل یك اتحادیه بین‌المللی فیلمسازان برای دفاع از حقوق آنها و کار فیلمنامه نویسان و آهنگ سازان موسیقی متن فیلم را طی برگزاری این جشنواره اعلام داشتند.

## دومین کنگرهٔ شعر دفاع مقدّس

به مناسبت فرارسیدن سیزدهمین سالگرد دفاع مقدّس و به منظور تجلیل از آرمانهای بلند دفاع مقدس، دومین کنگرهٔ شعر دفاع مقدّس در روزهای سی و یکم شهریور و اول و دوم مهر ماه برگزار می شود.

در این کنگره که توسط بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدّس در شهر ایلام برپا می‌شود، استادان دانشگاهها، شاعران، نویسندگان، رزمندگان قهرمان هشت سال دفاع مقدّس و مردم قهرمان ایلام شرکت می‌کنند.

برنامه‌های متنوع این کنگره شامل: شعرخوانی، سخنرانی، نقد ادبی، میزگرد بحث و تبادل نظر پیرامون ادبیات دفاع مقدّس و بازدید از شهرهای ایلام، مهران و مناطق مرزی است.

## «نخستین جشنواره نمایش بچه‌های مسجد»

حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی نخستین «جشنواره نمایش بچه‌های مسجد» را از ۲۴ تا ۲۸ شهریورماه در پنج محل: کتابخانه مسجد الجواد (ع)، حسینیه مسجد مفتخر، آمفی تئاتر مسجد ابوذر، سالن مسجد الحسینی (ع) و مسجد مهدی (ع) برگزار کرد.

اساس کار نخستین «جشنواره نمایش بچه‌های مسجد» ارزشهای فرهنگی و هنری نمایش که برگرفته از باورهای دینی و ملی است قرار داده شده بود.

حسین جعفری دبیر جشنواره در مصاحبه‌ای با روزنامه اطلاعات اعلام کرده است که نمایش بچه‌های مسجد ـ با اشاره به اینکه شرکت کنندگان آموزش کلاسیك ندیده‌اند ـ نخستین قدم را برای آموزش آنها و انتخاب ۳۰ کارشناس برای آموزش و برگزاری یك امتحان فصلی را که نتیجه کار بچه‌هاست، در نخستین جشنوارهٔ بچه‌های مسجد به اجرا درآمد. وی افزود مسلماً دومین جشنواره نمایش بچه‌های مسجد که همزمان با دههٔ مبارکهٔ فجر از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه برگزار خواهد شد، کارها با کیفیتی مطلوبتر از جشنواره نخست را شاهد خواهیم بود.

وی افزود: در ارتباط با بچه‌های مسجد، اساسنامه‌ای را تدوین کرده‌ایم که به آینده این بچه‌ها پرداخته شده است تا آنها بتوانند در هنرستان و دانشگاه وابسته به حوزه هنری که اخیراً تأسیس شده است به تحصیل بپردازند و اولویت پذیرش در این دانشگاه با بچه‌های مسجد است.

اقدام دیگر تولید متون نمایش است که توسط بچه‌های مسجد تحریر شده‌اند که با عنوان «سوره نوقلمان» منتشر خواهد شد و نهایتاً تلاش خواهد شد که بچه‌ها جذب حوزهٔ هنری شوند تا فعالیتهایشان در شکل گسترده تری ادامه یابد.

قابل ذکر است که از میان ۹۰۰ اجرا حدود ۲۲ نمایش انتخاب که در مدت پنج روز در مساجد مذکور به اجرا درآمدند.

## غرفه کتاب ایران در مسکو

غرفه کتاب ایران در هشتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب مسکو به عنوان یکی از بهترین غرفه‌ها معرفی و موفق به دریافت مدال ویژه این نمایشگاه شد.

در این نمایشگاه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با بیش از دو هزار عنوان کتاب شرکت کرده بود. کتابهای غرفه ایران در زمینه‌های ادبیات کلاسیك ایران، ادبیات کودکان و نوجوانان، کتابهای ترجمه شده به زبانهای جمهوری‌های منطقه قفقاز و آسیای میانه و روسی و کتابهای دینی و هنری بودند.

مدیر هشتمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب مسکو دیروز در مراسم پایان کار نمایشگاه غرفه کتاب ایران را یکی از بهترین غرفه‌ها معرفی کرد.

بخش ویژه کتابهای ترجمه شده غرفه ایران شامل کتابهای ترجمه شده شامل کتابهایی به زبانهای روسی، گرجی و ترکمنی که توجه اکثر دیدارکنندگان را جلب کرد.

در این نمایشگاه ۳۷ کشور جهان شرکت داشتند.

## تندیس خیام نیشابوری

در شهر دوشنبه تاجیکستان طی مراسمی با حضور هنرمندان برجسته و مشهور تاجیکی از بنای یادبود عمر خیام ریاضیدان و شاعر بزرگ فارسی زبان قرن پنجم هجری پرده برداری شد.

این مراسم در آستانه سالروز استقلال تاجیکستان و افتتاح دومین گردهمایی بین‌المللی تاجیك‌ها در شهر «دوشنبه» برگزار شد.

## پایان دومین دوره آموزش زبان فارسی در بیروت

دومین دوره آموزش زبان فارسی در رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در بیروت برگزار شد.

آقای شریعتی رایزن فرهنگی ایران در لبنان در مراسم پایانی دوره برای شرکت کنندگان از اهمیت و تأثیر زبان فارسی در غنی کردن فرهنگ اسلامی سخن گفت و برضرورت یافتن روشهای جدید آموزش زبان فارسی تأکید کرد.

## سارا و سان سباستین

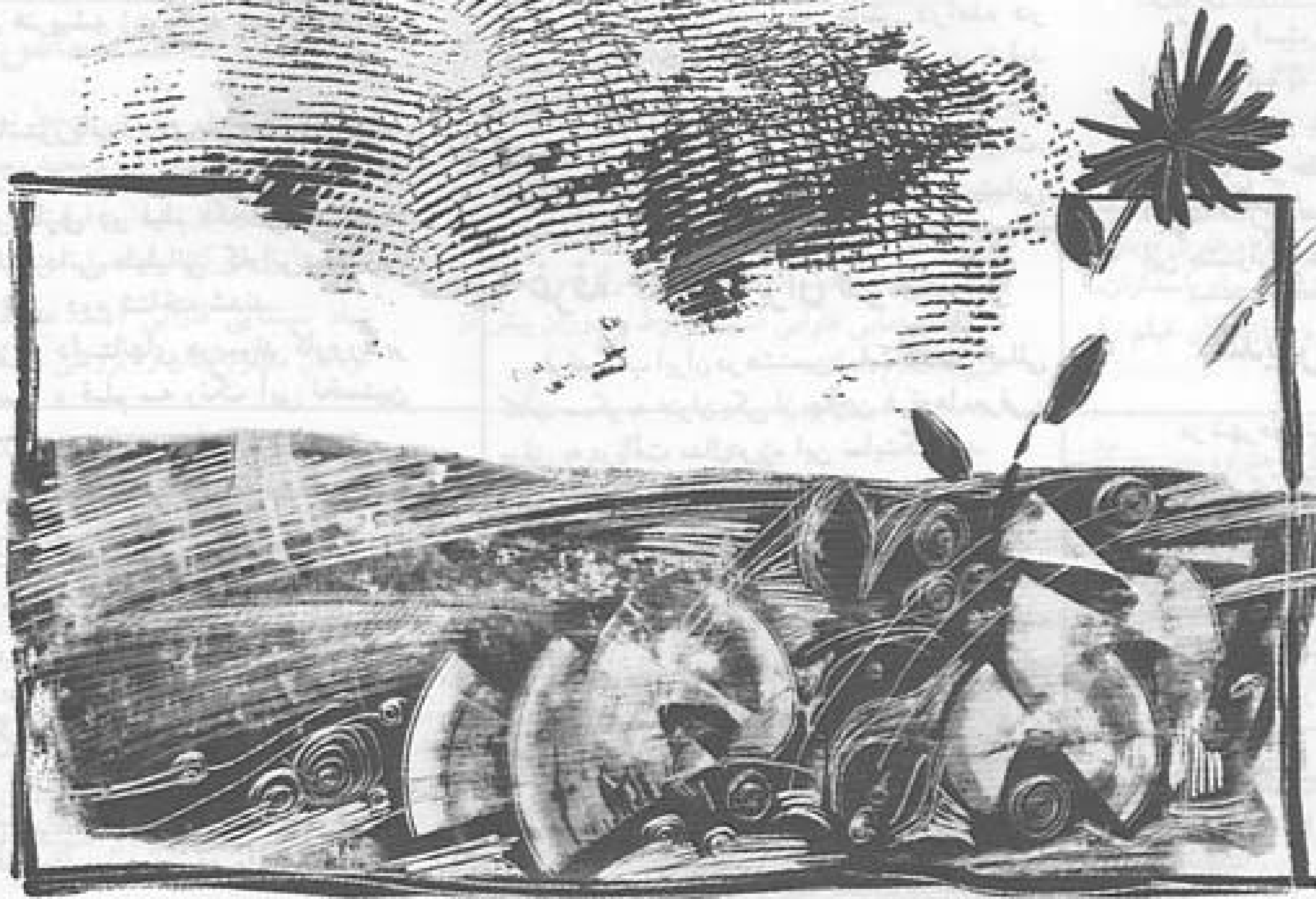
«سارا» ساختهٔ داریوش مهرجوئی در بخش مسابقهٔ جشنواره بین‌المللی سان سباستین شرکت می‌کند. در این جشنواره که چهل ویکمین دورهٔ آن از بیست و پنجم شهریور تا سوم مهر ماه در اسپانیا برگزار می شود در کنار فیلمسازان صاحب‌نام جهان امیر نادری فیلمساز ایرانی نیز با فیلم «مانهاتان شماره به شماره» شرکت کرده است.

## مرکز اطلاعات تاریخی شهر تهران

به همّت شهرداری تهران، مرکز اطلاعات تاریخی شهر تهران در روز نهم شهریور مصادف با پایان هفتهٔ گرامیداشت دولت افتتاح شد. براساس گزارش روابط عمومی و امور بین‌الملل فرهنگسرای بهمن این مرکز در محل آبجوسازی سابق بنا شده و فاز اول این مجموعهٔ فرهنگی ـ هنری شامل کتابخانهٔ کودکان و نوجوانان است.

● اشاره‌ای به نمایش مؤثر «خورشید کاروان» در دانشکده هنرهای زیبا

# خورشید کاروان



شب اربعین سالار شهیدان و پیشوای آزادگان ـ حسین بن علی(ع) ـ توفیقی دست داد تا حضوری پیدا کنیم در تالار شهید آوینی (دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران) و دیداری داشته باشیم از نمایش مؤثر «خورشید کاروان»، که قرار بود اجرای آن تا چند شب دیگر نیز ادامه پیدا کند.

آنشب، سالن از جمعیت تماشاگر پر بود. نمایش با امکاناتی اندك، با صحنه‌ای ساده و مناسب و با خاموش شدن چراغ‌های سالن آغاز شد.

روشنایی شمعی در تاریکی آهسته آهسته آشکار شد و همراه با آن صدای مخصوصی که معمولاً از درون کلیسا درمراسم نیایش مسیحیان می‌شنویم و نوعی زمزمه‌ی «کر» مانند یا ترنم نیایشی مبهم و موزیکال را یادآوری می‌کند، در فضای سالن طنین افکند. چند تن سیاه‌پوش، با احترام و ادب، در حالتی خاص: زانو بر زمین زده، کف دستها را گشوده بریکدیگر نهاده، سر را خم کرده بر دستها تکیه داده، دربرابر مجسمه سپید «مریم مقدس» نیایش می کردند. «پدر روحانی» دربرابر آنان و یك تن جوان سبزپوش در جمع آنان، «پطروس».

تماشاگر از خود می‌پرسید: چه می بینم؟ کلیسا است؟ دیر است؟ صومعه است؟ ویرانه است؟ نمایش دیر و صومعه و کلیسا و مجسمه مریم، آواز جمعی نیایش مسیحیان و حضور پدر روحانی، با شب اربعین حسینی دارای چه رابطه و نسبتی است؟

لحظاتی بعد، نیایشگران، با دست «پدر» متبرّك شده مرخص شده بودند و تنها همان جوانك سبزپوش ـ پطروس ـ با فشار دست پدر بر شانه‌هایش فهمیده بود که باید بماند. دیگر کسی جز پدر روحانی و جوان سبزپوش در محراب دیده نمی شد.

ـ فرزندم. خبر جدید چیست؟

ـ پدرم در ادامه سفرهایش، به مکه رفته و در آنجا خبرهای زیادی شنیده است.

ـ بگو، به من هم بگو. من در گوشه این بیابان، در نزدیکی «شام» و دمشق، بی‌خبر مانده‌ام.

ـ گویا اتفاقات و حوادثی در شرف وقوع است. پدرم در یادداشت‌هایش، به حوادث حجاز و عراق اشاره کرده است. گویا حسین بن علی(ع) فرزند پیامبر مسلمانان در مکه است و نماینده اش مسلم بن عقیل را به کوفه فرستاده است تا مردم با او بیعت کنند. به نظر می رسد عده ای از مسلمانان علیه خلیفه شام یعنی یزید بن معاویه قیام کرده باشند.

ـ این حسین بن علی کیست؟

پطروس، انجیل را می آورد، صفحه‌ای را می گشاید و می گوید پدرم معتقد بود که حسین بن علی فرزند همان پیامبری است که نام او و نام جانشینش علی در انجیل ذکر شده و مسیح، آمدن آنان را بشارت داده است و...

سکوت و گفتگو سرانجام پایان می گیرد. پطروس خداحافظی می کند و عزم سفر دارد... پاسی از شب گذشته است. دیر، خلوت است و پدر روحانی، تنها مانده و در اندیشه فرو رفته، صحنه را ترك می کند. ناگهان صدای شیهه اسبان و حرکت سواران به گوش می‌رسد و دقایقی بعد، چند مرد مسلح عرب با لباس‌های مخصوص وارد دیر می شوند و آن را ابتدا خرابه‌ای بی‌صاحب می‌پندارند. به جستجو برمی‌خیزند و برفراز دیر، کتیبه ای می بینند و خطوط آنرا در روشنایی مشعل می خوانند. در میان خطوط آن کتیبه قدیمی، عبارتی از قبیل قتل‌الحسین یا قتلوا الحسین یا یقتلون الحسین و یرجون شفاعة جدّه محمد(ص) و به هرحال عباراتی با مضامینی مشابه، به چشمشان می آید. فریاد برمی کشند و نعره می زنند که این دیر، پناهگاه یاران حسین(ع) است.

پدر روحانی ظاهر می شود. محاصره‌اش می کنند، متهمش می کنند، استنطاقش می کنند. او براستی و بواقع و با تعجب، هرگونه شناخت خود نسبت به اسامی مطرح شده (حسین و علی و محمد و کربلا) و نیز

هر نوع رابطه با آنها را انکار می کند. راجع به کتیبه از او می پرسند، می گوید: حدود پانصد سال از عمر این کتیبه می گذرد و کسی معنای خطوط کتیبه را تاکنون نتوانسته است بفهمد. آنها نوشته را برایش ترجمه می کنند... از خلال این گفتگوها و بر اثر تکرار اسامی خاص (حسین و علی و محمد) تدریجا پدر روحانی چنین حس می کند که باید میان آنچه اینان می گویند، با آنچه «پطروس» می گفت، رابطه‌ای وجودداشته باشد. با خود می اندیشد:

ـ حسین بن علی؟! شورش علیه خلیفه مسلمین؟ قتل حسین بن علی در کربلا؟ کربلا؟ مکه؟ کوفه؟

سرانجام با ورود یك مأمور نظامی و گزارش وی به فرمانده، معلوم می شود که مردان مسلح تازه‌وارد، فرماندهان سپاه عبیدالله زیاداند که از کربلا به کوفه رفته و سپس راه کوفه تا شام را طی کرده وامشب به اینجا رسیده اند. همچنین معلوم می شود که کاروان از زنان و مردان و کودکان اسیر و گرسنه و خسته و به زنجیربسته نیز در اختیار آنها است. نام فرمانده اصلی، «شمر» است. جعبه‌ای را نیز با خود به دیر آورده اند و به سختی از آن مراقبت می کنند. قرار است فردا پس از ورود به شام، جعبه رابه یزید تقدیم کنند و جایزه بگیرند.

آنها بر اثر اصرار «پدر روحانی»، با اکراه می پذیرند که کودکان اسیر و در زنجیر را به داخل دیر بیاورند و ضمناً آنها را تحت مراقبت بیشتر نیز قرار دهند. زیرا چند تن از آنان تاکنون در طول راه گریخته‌اند. «پدر روحانی» بادیدن آنها سخت متأثر می شود... لحظاتی بعد، فرماندهان به شرابخواری مشغول‌اند و دیر در محاصره سربازان است. ریختن چند عدد نان خشك توسط فرماندهان درمقابل کودکان وپرتاب کردن قطعات نان به سمت فرماندهان توسط کودکان اسیر و فرود آمدن تازیانه بر سر وروی آنان و مباحثه یکی از کودکان با فرماندهان، که: «صدقه بر فرزندان پیغمبر اسلام حرام است و ما هم مثل حسین بن علی(ع) و یارانش که در کربلا به دست شما شهید شدند، می ایستیم و مقاومت می کنیم و...» و بسیاری از این رخدادهای سریع و عجیب و گیج کننده، خصوصاً حرفهایی که فرماندهان در حال مستی و بی خبری بر زبان می‌رانند، همه و همه عوامل دست به هم داده واقعیت ماجرا را برای کشیش دیرنشین روشن می کند.

ـ می توانم بپرسم در این صندوق چیست؟ (با تردید و تأثرو نگرانی).

ـ سر بریده است، پیرمرد! (با قهقهه مستانه).

ـ سر بریده؟!!

ـ آری، سر حسین بن علی است پیرمرد!... او بر امیرالمؤمنین یزید خروج کرد و ما هم او و یارانش را کشتیم!

ـ حسین بن علی؟ کدام حسین بن علی؟

ـ از فرزندان پیامبر اسلام بود!

ـ شما... شما... شما مگر خودتان دارای چه دینی هستید که فرزند پیامبر اسلام را کشته اید؟ به نظر می‌رسد که مسلمان باشید. یعنی چه؟ متوجه نمی شوم؟ مگر می شود خود مسلمانان، فرزند پیامبر خودشان را که می گویند پدرش جانشین پیغمبر و او جانشین پدر بوده، بکشند؟... نمی فهمم.

در این لحظه، صحنه‌ای تکان‌دهنده در معرض تماشا قرار می گیرد. فرماندهان مست، شمشیر به دست، یکی یکی به نقل ماجرای کربلا می پردازند ودر همان حال گفته‌های خود را نیز با تصویرسازی و با حرکت دست و پا و شمشیر و از اینسو به آنسو دویدن و نعره زدن، به نمایش درمی‌آورند. نمایشی سخت دردناك و تکان‌دهنده و تراژیك، که صدای چکاچاك شمشیرها و شیهه اسب‌ها و فریاد زنان و کودکان و غرّش وحشتناك و ناگهانی رعد نیز آنرا همراهی کرده وصحنه‌هایی از نبرد عاشورا و آتش زدن خیمه‌ها را در ذهن تماشاگر ترسیم می کند...

... سکوتی سنگین سایه افکنده است. فرماندهان سرگرم شده اند. بچه‌های اسیر در گوشه‌ای از حال رفته اند. کاروان اسیران در خارج دیر، تحت مراقبت و محاصره نظامیان است. «پدر روحانی»، کنجکاوانه به صندوق نزدیك می شود. درش را آهسته می گشاید... خورشید طلوع می کند!

کشیش، واله وشیدا و بیقرار، حاضر می شود حتی شمعدانهای قدیمی و نقره ای و موروثی اش را علاوه بر همه جواهراتی که در گوشه‌ای پنهان بوده است، به فرماندهان تقدیم کند تا آنها یك شب یعنی تا صبح همان شب، صندوق را به او امانت بدهند. برق طلا و نقره و رخوت مستی و بی خودی، موجب می شود که فرماندهان با اکراه تمام موافقت کنند و شمشیر را برفراز سر کشیش نگه دارند و...

ـ فقط تا سپیده‌دم، پیرمرد! آنهم فقط در داخل دیر! می دانی که دیر در محاصره کامل است. اگر بگریزی یا سر را پنهان کنی، بیدرنگ گردنت را خواهیم زد.

صحنه شکوهمند نمایش در فضای متناوباً تاریك وروشن دیر با بخش متناوب آهنگ و اشعاری مناسب و مؤثر،آغاز می شود. مکالمه پدر روحانی با سر مطهر امام حسین(ع) و شستشوی سرمطهر با گلاب و زدودن خاك و خاکستر و خون از چهره امام، یکی از صحنه‌های فوق العاده سوزناك وشورانگیز دردآلود و تکان دهنده است. «امیرحسین مدرس» با هنرمندی تحسین‌آمیزی به خوبی از عهدهٔ اجرای این نقش برآمده است. نقش او در این نمایش، نقش همان «پدر روحانی» است...

ـ آه... آه... چه چشمهای نوازشگر و مهربانی داری ای سر! چه چهره آرام و ملکوتی‌یی داری!.. آه... این خاك و خاکستر چیست؟ مگر در کجا بوده‌ای؟ بگذار گلاب بر چهره‌ات بریزم... خدایا انگار هنوز ازرگهای این سر، قطرات خون تازه جاری است...

شاید هیچ مجلس روضه و مصیبتی نتواند، به قدر این صحنه از نمایش «خورشید کاروان» و صحنه‌های پس از آن،مردم حاضر در محفل (سالن شهید آوینی) را به فریاد و فغانی از سردرد و از سویدای دل وادار کند. آنشب، صدای گریه تماشاگران تئاتر و حالت شوریدگی و از خود بیخود شدن آنان، شنیدنی و تماشایی بود و می توان آنرا نمایش ثانوی‌یی دانست که همزمان با نمایش اصلی، اجرا می شود. بویژه آنجا که گلواژه‌های کلام خدا بر لبان خون آلود و خاکستر اندود حسین(ع) شکفته می شود و صدای امام در فضای دیر می پیچد:

ـ و سیعلموا الذین ای منقلب ینقلبون...

مجلس براستی منقلب می شود! تنها ستمگران نیستند که مقلوب و مغلوب ومنقلب خواهند شد. ستمدیدگان نیز به گونه‌ای دیگر ـ با انقلاب روحی و قلبی ـ منقلب می شوند.

.... باری، خسته شدن و به خواب رفتن پدرروحانی درکنار کودکان، بیدار شدن یکی از بچه‌ها و گفتگوی رودرروی اوبا پدر بزرگوارش حسین بن علی(ع) در حالتی و در عالمی میان رؤیا و واقعیت،خواب و بیداری،حقیقت و تصور، آنگاه بیدار شدن بقیه کودکان و شکوه‌های سوزناك آنان با پدر و نیز ظاهر شدن چهره زنی سبزپوش از ورای هوایی بخارآلود و سرانجام ورود زنی سراپا سیاهپوش و حرکت صامت وآهسته و آرام وی به طرف کودکان و فریاد یکی از کودکان اسیر که: «بچه‌ها، عمه‌مان زینب،آمد» وبلافاصله بازگشت آرام و آهسته‌ی آن زن سیاهپوش به خارج دیر و محو شدن صحنه حضوروی و حضور آن بانوی سبزپوش، نمایشی دیگر وجلوه ای دیگر از تئاتر «خورشید کاروان» است. نمایش طبیعی و غیرتصنعی و صمیمی این صحنه‌ها، غلغله‌ای عجیب و ولوله‌ای کم‌نظیر در جمع تماشاگران سالن می افکند.

فرود آمدن کودکانی سفیدپوش ـ فرشتگان ـ وطواف آرام و پروانه‌وار و رؤیایی و ملکوتی آنان بر گرد صندوق حامل خورشید کاروان، صحنه زیبا وهنرمندانه دیگری است که توجه پدر روحانی رانیز درحالتی میان خواب وبیداری، به خود جلب و جذب می کند.

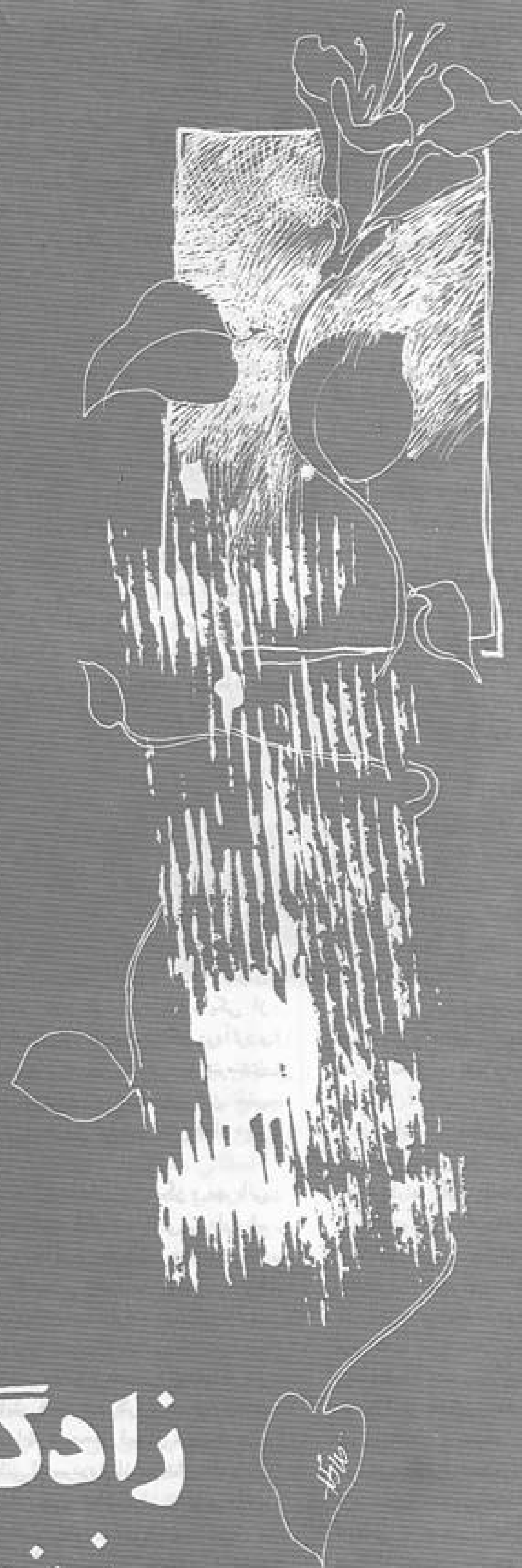


بدون شك، کاستی‌ها و اشکالاتی نیز هست که ما در این مقال، در مقام پرداختن به همه جهات و جوانب نیستیم. می توان در باب نحوه اجرا و خصوصاً در باب منابع روایی و تاریخی و میزان صحت روایات نقل شده در این خصوص سخن گفت. اما هنر، آمیزشی از واقعیت و قدرت آفرینش هنرمند (اعم از سناریونویس وکارگردان و بازیگر و موزیسین و دکوراتور و نورپرداز و صحنه ساز و امثالهم) است. هنرمند نیز صاحب «هنر و قدرت تخیل و تصویرسازی وبازآفرینی واقعیت» است.

استفاده از سنفونی و موزیك مخصوص و مرثیه‌خوانی‌های مؤثرو هنرمندانه در خلال نمایش صحنه‌ها، در عین کاستی‌هایی که دارد، بر قدرت اثرگذاری نمایش افزوده است. درمجموع، با توجه به امکانات فعلی نه چندان زیاد و تجربه‌های قبلی نه چندان فراوان در این نوع از نمایش، باید آنرا درحد خود تجربه‌ای ممکن و موفق دانست. زیرا هم به لحاظ فرم (که با تعزیه سنتی و تئاتر امروز، متفاوت است) وهم به لحاظ مضمون (که حضور وظهور واقعه کربلا و عاشورا در فضای خاص دیر و نیایشگاه بیابانی صومعه‌نشینان و مسیحیان را با تقابل عنصر و پدیده وسمبلی ظاهراً اسلامی به نام شمر و فرزانه‌ی فرهیخته‌ی مسیحی متخلق به خلق و خوی باطناً اسلامی به نام پدر روحانی به نمایش می گذارد) قبلاً امکان و تجربه‌ی مکرر و قابل ملاحظه‌ای بقدر کافی حاصل نشده و موجود نبوده است.

توفیق کارگردان و بازیگران و همه دست اندرکاران این نمایش خصوصاً توفیق روزافزون ایفا کننده‌ی نقش «پدر روحانی» را از خداوند خواستاریم.

عارف رضوی




# زادگاه زنبق

احمد عزیزی

بر پر ملکوتی‌ترین پرندهٔ جهان در آبی‌ترین افقهای زمین پرواز می‌کنم.

سنجاقکی گم شده در نهر کهکشانهای جهانم، پروانهٔ کوچکی که در بی نهایت گلشن گم شده است. هزاران خورشید خاموش و هزاران قبیلهٔ سرگردان را در کرانه‌های تاریخ دیده‌ام. جنگجویانی که گدایی می‌کردند، پهلوانانی که اشک می‌ریختند و عارفانی که سکه‌های دست امپراطوران را تبرک می‌کردند.

من در ابتدای زمان پاروزنی بوده‌ام در سبزترین اقیانوس هستی، لب مرجانهای جاوید خداوند، من، مادر پریان جهان را دیده‌ام که در ذات درختان بذر شکوفه می‌بارید و در غریزهٔ مرغان مهاجر مسیر عمودی معراج را تقسیم می‌کرد. من پا به پای آفرینش، پله به پله خداوند، کوچه به کوچه کبریا را بالا رفتم، با پرهای سوخته از کوره تجلی رد شده‌ام و با کاسهٔ شراب، عکس همه بادام چشمان جهان را برداشته‌ام.

پایان ریاضت طلائی ما کجاست؟ ما کجا به خدا خواهیم رسید؟ و موسی و شبان را قربانی خواهیم کرد.

مسیح شبیه کدام نقاشی بزرگ جهان است تا زخمهایمان را به دریوزهٔ مریمهای مقدسش بفرستیم. من تاب تنبورهای شبانه را ندارم. من تاب ساغرهای تشنه وخم‌های خالی را ندارم. بیا به شهری برویم که عشق ارزان باشد و مردم بتوانند به اندازهٔ آرزوهایشان ترانه‌های قدیمی بخرند، با سبدهای پر برکت، با خیابانهائی مثل لبخند شفاف و کوچه‌ای که در آن جز زمزمه عاشقانه پیچکها و پوپکها نیست.

□

در رود آوازی غرق شدم که از آب بلند زیبایی فرو می‌ریزد. در آبشار گیسوان محبوبی که زیباترین آوازهای جهان را زمزمه می‌کند، روحی که در گلشن اجسام ظهور کرده است. یوحنائی با لبان سرخ، پولسی با قامت سرد، زلیخایی که همهٔ بازارهای جهان را از تمثال پر تخیل یوسف پر کرده است.

زیستن جُرم بزرگی است و فراق مالیات آدمیان به مرگ است، در بستری غیر طبیعی مردن، نه بر شانه گل سرخی بلکه بر دستهای سیاهی که تو را مثل زباله‌ای در خاك اتمی قرن فرو می‌برد.

مردن غربت بزرگی است در شهری که زندگان در کارخانه تابوت کار می‌کنند به صنعت مدرن غسّالی به ویترینهای پر از رنگهای طلائی و براق زیستن، در شهری که دلار رابطه آدمیان را تعیین می‌کند و ماشین لباسشوئی معضل عظیم اجتماعی عاشقان است. زیستن در جزیره جیرجیرکها و مرداب مدرن قورباغه‌ها، قورباغه‌هائیکه پشت تلویزیون ظاهر می‌شوند، قورباغه‌هائی که در مزایای متعفن مرداب ساعتها وق وق می‌کنند و قساوت پسران و گمراهی

دختران را باور ندارند و نمی‌دانند نسل امروز باید شب را فراموش کند و به فکر چراغ مطالعه جهان بیفتد. برود و در رشتهٔ دوستی شرکت کند و در کلاس کبریایی خدایان با معدل همهٔ تمدنها در دانشگاه دوران شرکت کند و در میان هزاران شقایق مجروح، برندهٔ جایزهٔ سر بریده ترین گل سرخ جهان شود.

ما باید در مراسم به خاك سپردن خورشید حاضر شویم. ما باید بر جنازه جاودانگی شیون حاضر شویم. ما باید سالگرد سلام را به عزا بنشینیم و روز حسرت خوردن خداحافظی سیاه بپوشیم. ما باید در دسته نرگسها شرکت کنیم، سینه تگرگ بزنیم و روضه بهار بخوانیم بر همه چیزهای قشنگ، چیزهای معصوم، چیزهای گمشده، چیزهای غریب، گریه کنیم. برای پرستوهای پرستش پناهگاهی در سقف سینه‌مان بسازیم. چلچله‌ها را به چهل زبان زنده جهان آواز کنیم، قناری را به تیراژ همه برگها منتشر کنیم. داستان دنباله دار زلف یار بنویسیم. رمان ابدی عشق مطالعه کنیم با بهترین آوازها، راه بیفتیم و در بهترین سازها اشك بریزیم. خود را وقف شکوفه‌ها و شادیها، وقف خیابانها و درختان کنیم زیرا گنجشکان دامنه شرقی تمدن گرسنه‌اند و صحرای پیامبران به سوی سرزمین دکلهای مه آلود هجرت می‌کند.

زمان منتظر آخرین ثانیهٔ انفجار است، شمارش معکوس گیاهان آغاز شده است آتشفشانها دندان‌قروچه می‌کنند. مادر زمین، آبستن زلزلهٔ ظهور است. کسی خواهد آمد، «کسی خواهد آمد» را بر دیوار خیابانها خواهند نوشت. مسیحا نفسی پشت مریم‌ها ولای شمعدانیها نفس می‌کشد و به انتظار چشمهای خمار برای دوشیزهٔ زیبائی خیره می‌شود. روزی همهٔ تقویم‌ها به قطع تاریخ منتشر خواهند شد. سال آب و هوای متعادل تاریخ، فصل استوای جهان، فصل محو گرسنگی و آغاز بهار برهنگی در شاخه‌های آرزومند نیاز رقص زیبای نازها و نیازها، بچ بچ درگوشی لالاهای بوسه، بهار عطرهایی که از چمن گیسوان محبوب، طرح شب بوهای نوین را در نطفهٔ تخیل می‌افکند و زمان، آبستن زیباترین گل جهان خواهد شد و انسان دوباره در سایهٔ نخل به دنیا خواهد آمد و مسیح را در بازگشت ملکوتی خود خواهد دید. برای آن روزها لباسهای آسمانیمان را آماده کنیم، کفشهای مکاشفه‌مان را برق بیندازیم. سری به باغ تناسخ بزنیم و میوه‌های شاعرانه بچینیم. برای آن روزها باید آواز بخوانیم.

□

صدای نبض سبزینه را می‌شنوم، صدای پرپر پرندگان ملکوت در پنجره نزدیك زمان. صبح را می‌بینم که سماور خورشید را روشن می‌کند و رودخانه‌ها را به سوی نرگس‌های گرسنه و شقایقهای تشنه دست تکان می‌دهند. ای کاش طبیعت آرام می‌شد و گلها در خلاء می‌روئیدند. ای کاش آفتاب به اندازهٔ آفتابگردان کوچك بود. ما می‌توانستیم دستمان را به ماه برسانیم و ستارگان را جابجا کنیم. ای کاش کرهٔ دیگری در سیارهٔ ملکوت ما بود، نژاد برتری از آه و آئینه، نژادی به زیبائی زنبق، به مهربانی نسیم، نژادی که در مزرعه مشترك محبت کشت می‌کنند و خدایان موهوم را نمی‌پرستند و تنها در برابر سپیدارها به سجده می‌افتند.

انسان اسیر قفس فولادین استدلال است. وقتی دلتان درد می‌کند نباید آواز بخوانید. علی القاعده باید هندسه حیاط را رعایت کرد زیرا مثلث متساوی الساقین به نام انسان در مکعب تمدن زندانی است.

می‌ترسم روزی مردم حتی یك کاسه عشق برای گریستن نداشته باشند. می‌ترسم عاشقان توبه کنند و زجر دیدگان فراق، پشت تلویزیون بیایند و از عاشقان جهان معذرت بخواهند. چرا انسانها اشك شاعران را باور نمی‌کنند، وقتی که جسد خون آلود تشبیه در آغوش استعارهٔ شاعر دست و پا می‌زند، چرا انسان از مرگ موزائیك‌ها از قتل زیر زبرکها عبرت نمی‌گیرد؟ باید فکری کرد برای نادانی که با بمب اتم، شکلات درست می‌کنند و زن را در اسپری‌های فشرده هوس می‌فروشند. چرا ناموس زمین را رعایت نمی‌کنند، خدایان و امپراطوران و نمی‌دانند اگر روزی خورشید نتابد همهٔ مرواریدهای جهان خاموش خواهند شد.

□

باران بود. جنگل تاریك و بیشه‌های انبوه اندوه بود. رودخانه‌ها در جهت عکس نیلوفران شنا می‌کردند انسان در مه آلودگی جهان گم شده بود. صدای سهره ای از هیچ جای این جهنم سبز بر نمی‌خاست. بافه‌های بلند بغض، ساقه‌های عقیم یاس‌های یائسه و گلهای سرخ به قتل رسیده.

ما از میان آوندهای متروك و سلولهایی پر از شکنجهٔ گیاهان می‌گذشتیم، می‌خواستیم به سپیده‌دم اول برسیم، به افق اعلاء به جانب جاویدان. می‌خواستیم به جهان اطلسیهای ابدی و نیلوفرهای ازلی برسیم به ماوراء تلخ کاسنی، به سرزمین رازهای سخنگو، معماهای دوره گرد و خوانندگانی که صلاة تشنگی اذان عشق می‌گویند و عاشقان را به سجده سکوت و قنوت اشك وامی‌دارند.

بنشین تا نگاه خود را تقدیس کنیم، بنشین تا نماز نگاه ترا بجا آوریم در قبلهٔ ابدی ابرویت. بنشین تا بر چشمهای تو که خداوند زیبائیهاست، سجده کنیم. نماز ناز در معبد نیاز، دست کشیدن بر بت تن بر بت تن مقدس تن، در آئینه روحانی عشقبازی و در یك کلمه تو مردن و در یك نگاه تو زنده شدن. می‌خواستم به ذات زنده گیاهان در سینهٔ تپندهٔ زمین دست بزنم. می‌خواستم خدای زمین خود را در پیراهن آسمانیش ببینم. در جشن فرشتگان دَف بدست که بر ملکهٔ همه محضها و مجردها تصنیف می‌پاشند و تسبیح می‌گویند و خداوند از بلهٔ نگاه تو پائین آمده است تا نوزاد زیبای عشق را نوازش کند و خداوند از روی چشمهای تو منظرهٔ دریاها را نقاشی کرده است.

□

به یاد لاله‌های پرپر که در سال زلزلهٔ عاشقانهٔ جهان در انفجار زخم و آوای بغض شهید شدند. به یاد خوابهای بمباران شده و بمبهائی که دمپائی‌های صادق‌ترین و سوخته‌ترین عاشق را بلعید. برای مادرانی که جوان چهارده سالگی عشق خود را از دست عاطفه دادند. به یاد مردانی که در میدان مین اجاره خانه مفلوج شدند. به یاد شبی که تا صبح با قلب خون چکانم به دنبال یك جرعهٔ زیبائی همه خیابانهای به مسلسل زلف بسته را جستجو کردم. کلاهبرداران عشق، کاسبان کثیف کدورت، دشمنان بزرگ دوستی، واسطه‌های بی‌رحم احساس که وزن اشك عاشقان را چند برابر بغض می‌فروشند و آدمیان را به طلا تبدیل می‌کنند. عشق با ارز شناور طوفان، اقتصاد نامشروع با ارز مقاربتی، دوختن کلاههای شرعی زیبا و پالتوهای ظریف شخصیت با کهنه‌ترین نگاهها، نوترین پدیده‌ها را نگاه کردن، اینها را باید بخاطر خون گلسرخ اعدام کرد.

این فروشندگان زن در بسته‌بندیهای زیبای تن، این واردکنندگان ابریشم مصنوعی و پروانه‌های الکتریکی، این واردکنندگان آدمهای کوکی و طوطی‌های ترانزیستوری. باید صف دلدادگان را بشکنیم و سوختن را در ارزانترین نرخ شعله‌ها به بازار عاشقان عرضه کنیم.

□

طوفان عشق، جزیرهٔ تنهائی، امواج تخیل، باران احساس، سیل عاطفه‌ها، تگرگ حادثه، گرداب ولع، شبنم پایان ناپذیر رنگها، زلزلهٔ گل، گردباد بلبل، این بهار عمر ماست. بهاری ساك به دست، بهاری مثل پونه‌های جویبار جوانی درحالی که در عطش سرخ بوسه‌ها سوخته است و از همه جای تنش خون گل سرخ فوران می‌کند. بهاری منتظر روزهای گذشته، چشم به راه دیروز، چشم به راه پروانه‌ها و کوچه‌هائی که اکنون در چند گاهی احساس ما نیستند و شاید برای همیشه به بایگانی اوقات کوتاه خوشبختی پیوسته‌اند. ما را به خاطر عشق به کبوتر و عشق به گل سرخ گرفتند. چشمهایمان را با خشخاش پوشیدند. ما را به دیوار بن‌بست کوچهٔ خاطراتِ تکیه دادند و گلولهٔ زمین، تن‌های تشنه تنهایمان را به رؤیای زرد دیروز فرو می‌برد. هرگز این تابستان تهی و عقیم را فراموش نمی‌کنم، تابستانی که انگار سر عشق را در آرامش طوفانیش زیر آب کرده‌اند. یعنی

هرلحظه موجی برگردد و جسد تنهای ترا به ساحل جمعیت بازگرداند. من از این تابستانها و از این تعطیلات و از خیابانهای دودگرفته و از این تاریك آزادی غیر مسئولانه گربه‌ها و معصومیت ناعادلانهٔ کبوترها اعتراض دارم. چرا نباید کبوتران را با قلب شاهین از خواب غریزه بیدار کرد. آیا یك کبوتر، تنها یك کبوتر به نشانهٔ پایان طوفان جهان کافی نیست؟ آیا یك کبوتر، تنها یك کبوتر مقتول نمی تواند ترجمهٔ قلب همهٔ دوشیزگان عاشق باشد؟

ای کاش خداوند تنها یك درخت آفریده بود و ما تنها در زیر آن درخت عظیم با میوه‌های ملکوتیش افسانهٔ آدم و حوا را تجربه می کردیم. ای کاش می توانستیم با هم به غار ابتدایی ترین علائق آدمیان باز می گشتیم، در آغاز تپش‌ها و قلبها، در ابتدای سرمه‌ها و آئینه‌ها و در ابتدای همهٔ رؤیاهای رنگین بشر در چمن تخیل.

□

امروز غروب خیابان چه عرض وحشتناکی داشت. احساس می کردم درختان به ماشینها فحش می‌دهند. احساس می کردم کبوترها شهر را نفرین می کنند. احساس می کردم همهٔ قناریها و همهٔ قفسهای شهر غمگینند. چه زمستان زخم‌سوز پهناوری! چه قارهٔ یخ‌زده ای! چه اندوههای شناور و چه کوچه‌های سرگردانی!

شهر را می بینم که اجناس زیبای خداوند را اتیکت می‌زند. زیبائی را بسته‌بندی می کند و آگهی تبلیغاتی هوسهای رنگ‌رنگ چاپ می کند. بشری را می بینم که در فاصلهٔ باجه‌ها و اتوبانها سرگردان است. شهر را می بینم که بال ندارد و نمی تواند به سوی رنگین کمانها و قله‌های افسانه‌ای پرواز کند.

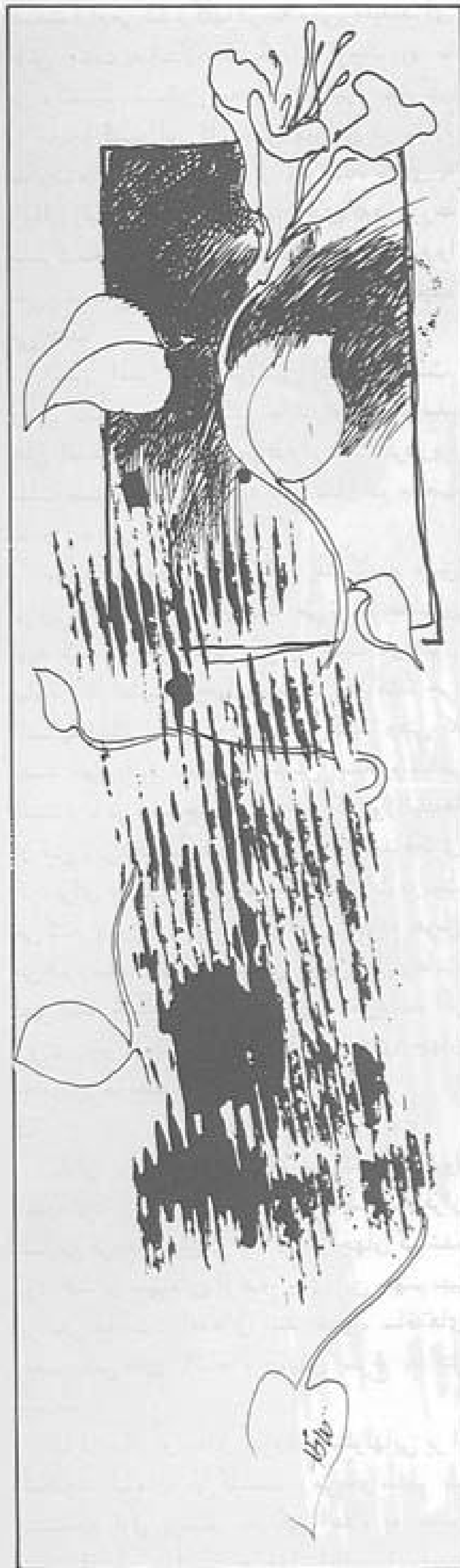
جهان ظلمانی است، انگار یك شمشیر ایستاده است و برای انسان سخنرانی می کند. انگار فرشتگان برای ابلیس هورا می‌کشند و شیطان از پشت تریبون برای بشریت مختوم گل پرتاب می کند.

اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر نصف شده است. دارند روی تنفس انسان مالیات می بندند، دارند برای روح بشر قبر صادر می کنند. همه باید با قاشق و چنگال بربریت غذا بخورند. همه باید کارت کارخانه بزنند وسوت قطار بکشند. همه باید به صورت نیمه‌وقت در اختیار شیطان باشند تا بشود چرخهای پنچر پرستش را زیر دُرشکهٔ قدیمی دعاها به حرکت درآورد.

ایران به یك مستوفی الممالك نیاز ندارد، ایران به امیرکبیر و صغیر احتیاج دارد که در آن درویشان و عاشقان و شاعران، حقوق برابری زخمها و اندوهها را تصویب کنند.

□

آوازهای شرقی، رودخانه‌هایی از صدای زخمی ترین قمریان و ازرودخانهٔ خاکستر پروانه‌ها



و از رودخانه های شمع آجین شده فرو می‌ریزند. در آواز شرقی چشمها پیاله می شوند و اشکها به ساغر می‌چکند. در آوازهای شرقی زنان، فرشتگان باغهای ملکوتند که با سینی تبسمشان پیش می آیند و گلاب خاطرهٔ نخستین حوا را در کام تشنهٔ سازها می‌ریزند. در آوازهای شرقی عشق حراج می شود، مردم سوختن را به مزایده می گذارند.

مجلس ترحیم، تبسم، مجلس تبریك زخم. مجلس مبارك بادِ شهادت، عجیب آن است که چای می نوشند و آواز می‌خوانند و با لبهای خاموش، تصنیف درونی جهان را زمزمه می کنند.

در آوازهای شرقی، رمهٔ آهوان و شبیه‌خوانی غزالان فراوان است. کمانچهٔ ابرونی، پهلوان احساسی را به زانو در می آورد. سه‌تار کوچکی گله اسبان بی‌سوار را تداعی می کند. نعرهٔ دَفی گریبان همهٔ عاشقان را چاك می‌زند. یك دوبیتی ابرو کافیست تا برایت یك قصیدهٔ گیسو بگویند. یك غنچهٔ لبخند می تواند بهاری تبسم ایجاد کند. در آوازهای شرقی باید بر زورق مست سازی بنشینی و شب تاریك و بیم موج را بر شط طوفانی شراب طی کنی. در آوازهای شرقی کوزه ها سخن می گویند و هر سبزه جوئی ماهروئی را مجسم می کند و سرو ما فتوکپی قامت یار است.

گلسرخ، نسخهٔ شرم طبیعت نگاه عاشقان است. عاشقان گلسرخ دم می کنند و گلسرخ می نوشند به خاطر همین شراب با مزهٔ آوازهای شرقی می چسبد. یك استکان تنبورمنگ تماشایت می کند. یك گوشه کوچك، دستگاه تکلمت را درهم می ریزد و شور عشقت را به ته ماهورهای جنون می کشد. می روی به آبادیهای گرسنهٔ شوشتری در گوشه لیلی و مجنون، برایت آرامگاهی می سازند. آنها دست از تو بر نمی‌دارند تا دوشیزهٔ شعرت را مثل باباطاهر عریان کنند.

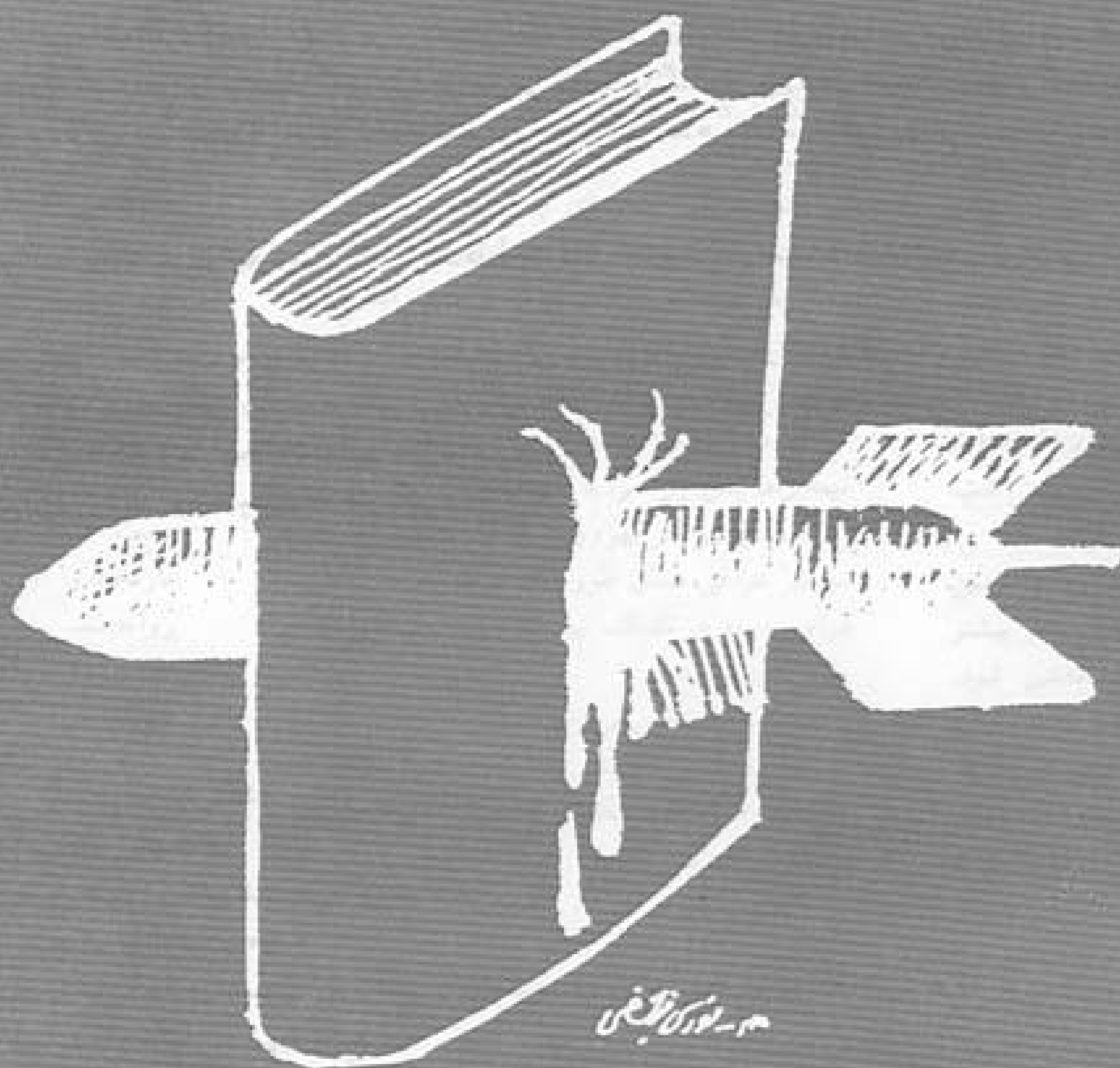
بغض گلویت را می گیرد و اشکت مجبور می شود از سیم خاردار سیاه مژگانت بگذرد و به ایست فراق و فرمان تیر جدائی توجه نکند.

□

شبی از دهکدهٔ سرسبز تصنیفی راه افتادیم. در دهکدهٔ دلی بودیم، در کلبهٔ اندوهی و کتری آواز می‌خواستیم به ماوراء قلهٔ گلهٔ کوچك عظمت صعود کنیم. باربران دف به راه افتادند. زنان قبیلهٔ تنبور بر اسب سرکش کمانچه نشستند، کودکان گرسنه آوازهای ایلیاتی و دختران بالغ زمزمه‌ها، صندوقهای اسرار پر از گهر اشك، پر از آئینه‌های عشقهای ممنوع.

هوای نی آرام و الهی بود، نم‌نمك تنبور می‌بارید و کم‌کمك نی لبك می‌روئید. زنگ اشرفیها در دستگاه دشتی و خش‌خش خلخالها، رقص مردان حماسه، ما به سوی معبد مقدس موسیقی می‌رفتیم، اِوِرِستِ احساس، هیمالیای تنهائی، بام آوازهای جهان، سرزمینی که شعر به خط خوبان و خال نازنینان نوشته می شود. سرزمینی که نوزاد نابغهٔ احساس در دامان مهربان مادر رنگها به دنیا می آید. سرزمینی که در آن همه می‌توانند سوزناکترین فصول آواز را از کلبهٔ شکستهٔ سازی به سر برده و آبروی عاشقانهٔ سوختن را رعایت کند. خود را آتش زدند تا محفل پروانگان رنگین شود. بسوزد تا مجسمهٔ شمع را بسازد. مثل اشکی در همهٔ اندوههای جهان بچکد و شاعر شود. برای تاکها و کبوترها، برای کوچه‌ها و آدرسهای مبهم نگران باشید. باید آوازهای عظیم تری بسازیم و سازهای دردناکتری بسوزیم.

# با موج تا دریا



به مناسبت هفته دفاع مقدس

به کوشش حسن بنی عامری

# نگاه در نگاه

## اشاره

حس می کنی چیزی را از دست داده ای. بعد می فهمی اشتباه فهمیده ای. می فهمی چیزی را به دست آورده ای. دوان دوان برمی گردی. دلت می خواهد فریاد بزنی. دلت می خواهد به همه بگویی چیزی را به دست آورده ای. بعد می بینی نمی‌دانی آن چیز چیست. فقط حسش را می فهمی. می‌دوی و عاقبت می بینی‌اش دوستت را. صداش می‌زنی، به اسم. برمی گردد. نگاه در نگاه هم. چشمها باز با هم حرف می‌زنند. و آن حسّ باز در هزار توهای روحت موج برمی‌دارد. و همین است: موج. نگاهش برانگیزانندهٔ موج است. نمی توانی به زبان بیاوری. فقط نگاهش می کنی. موج را در عمق نگاهش، در اوج روح بزرگش می بینی. فقط می توانی بگویی موج. می خندد، مثل آنهای دیگر، مثل دوستان دیگر، مثل همه آنها که دنیا را پشیزی انگاشتند و رفتند یا ماندند و موج را در نگاهها‌شان نگه داشتند. می‌روی سراغ تك تکشان.

○

بش گفتند کور می شوی. فقط گفت کِی. گفتند فردا. گفت ببریدم خانه. کسی نبود ببردش. خودش هم می‌دانست. خودش برگشت، پای پیاده، زیر بارانی از برگهای چنار. می خندید. یاد دوستهاش افتاده بود. ترکشی توی سرش بود. بش می گفت نقل و نبات. حالا کار دستش داده بود. رفت از مغازه های دوروبر چیزهایی خرید. کادو بود. برای دخترش، برای زنش. رفت خانه. خندید. گفت امشب باید جشن گرفت. گرفت. کیك هم خریده بود. گفت امروز فقط حق دارید حرفهای رنگی بزنید. دخترك گفت سفید. زن گفت چی گفت دکتر. مرد گفت سیاه رنگ خوبی نیست. دخترك گفت زرد. مرد گفت همه جا را رنگی ببین، نه سیاه و سفید. دخترك گفت صورتی. زن گفت این هم شد جواب. دخترك گفت نارنجی. زن گفت نگفت چشمهات چند روز است که. دخترك گفت آلبالویی. مرد گفت حرفهای رنگی بزن، محبوبه. زن گفت مگر رنگی هم باقی مانده؟ مرد گفت از مهناز بپرس. مهناز گفت شکلاتی. زن گفت داری مرا سر می‌دوانی. مرد گفت حرفهای رنگی بزن، خانم خانمها. مهناز گفت پسته ای. محبوبه گفت نمی توانم. مهناز گفت پس چرا من می توانم. مرد گفت قربون دختر خوشگلم. مهناز گفت تو پس خودت چرا حرف رنگی نمی زنی؟ مرد گفت همه رنگهای من تویی. و تا صبح، تا آخرین لحظه، فقط او را نگاه کرد. بعد همه جا سیاه شد. مهناز گفت سیاه. مرد گفت این را نه. این را خودم بلدم. یك رنگ دیگر را بگو.

○

گفته بودند نمی توانیم بمانیم. گفته بودند نمی توانیم ببینیم. گفته بودند فقط یك قایق تندرو می خواهیم، با مقدار زیادی تی ان تی. گفته بودند گرا هم می خواهیم. گرای معکوس را هم اگر ندادید ندادید.

همه جور آدمی توشان می‌دیدی: فرمانده گردان، معاون، اطلاعات عملیات، بی سیم‌چی، امدادگر، راننده تانك، پیك گردان. گفته بودند ناقابلیم. اهدایی از ایران. همه‌شان مجروح بودند، مجروح مانده بودند. یکی بی‌دست، یکی بی‌پا، یکی قطع نخاع. همه مجروح، همه جانباز.

«نمی توانیم ببینیم برادرهامان می جنگند و ما اینجا مانده ایم. نمی توانیم ببینیم.»

قایق تندرو می‌خواستند. تی ان تی را بلد بودند چطور به کار بگیرند.

«محمد زمان بلد است.»

قایق را هم بلد بودند برانند.

«راننده‌مان علی اصغر است.»

گرای معکوس را هم نمی‌خواستند.

«هرچند خودمان بلدیم.»

قول داده بودند اگر هم بلد باشند، فراموشش کنند.

«قول می‌دهیم نگذاریم ناو آمریکایی بفهمد.»

نمی‌توانستند آمریکا را تو خلیج فارس ببینند. تنگ می‌دانستند ماندنش را.

«این حق ماست. شما باید به حرف ما گوش بدهید.»

هشت نفر بودند. قول می‌دادند، با خون. جلوی اسمهاشان را با خون امضا کرده بودند. اسم مطلبشان را گذاشتیم حرف خون. چاپش کردیم، تو مجله پیام انقلاب. زیر نامه‌شان نوشته بودند: «از آسایشگاه جانبازان شهید مفتح.»

○

وقتی رسیدیم دوجیله، همه چیز به هم خورده بود. صدای بمباران را شنیده بودیم. بعضیها داد می‌زدند می گفتند خوشه‌ای بوده. ماشینمان را راه ندادند. گفتند شاید باز برگردند این هواپیماهای بی‌پیر. رفتیم تو شهر، اگر می شد اسمش را شهر گذاشت، با دوربین و ضبط و چیزهای دیگر. همه جا پُر از جنازه بود. دژبان افتاده بود جلوی پل. پانزده سالش هم نبود. مرد می نمود. جوی کوچکی از زیر سرش می جوشید و نگاه به سویی داشت. انگشترهای عقیقی داشت. درونم را آشفت. کاری از دستم برنمی آمد. از دست دیگران هم. دیگران داشتند جنازه ها را جمع می کردند. کسی گفت بیایید کمك. بچه‌های خط غذا ندارند امروز. دوربین را سپردم به کسی، رفتم آشپزخانه. بوی باروت می آمد و خون. آشپزها افتاده بودند کنار دیگهای جوشان؛ خونین. پیرمردی دسته‌ای نان گذاشت تو بغلم. می‌دانستم باید چه کارش کنم. پیرمردی دیگر منتظرم بود، بالای کامیونی، پارك شده جلوی آشپزخانه. پیرمرد اول گفت نانهای خونی را نبرم. تازه متوجه نانهای خونی شدم.

«باز هم بچه‌ها باید نان خالی بخورند امروز. این صدام پدرسوخته دست برنمی‌دارد از این کارهاش.»

کارم تمام شد. کامیون رفت. رفتم طرف چادر امداد. شلوغ بود. بوی الکل و خون می آمد. کسی را راه نمی‌دادند. بومیها داشتند عزاداری می کردند، بالای سر جنازه‌ای بی سر. سرش را انگار پیدا نکرده بودند. جوانی آمد از کنارم گذشت. می لنگید. امدادگر دنبالش دوید. گفت کجا؟ تو هنوز. جوان گفت ولم کن بگذار بروم. امدادگر گفت اون ترکش باید. جوان گفت چیزی نیست. و رفت. امدادگر را صدا زدند. نتوانست بماند. شنیدم که گفت کله شق. رفتم دنبال جوان. صداش زدم. بش گفتم آسید. برگشت، با لبخند، نگاهم کرد. نشناختم. گفت از کجا فهمیدی سیّدم؟ از بازوبندش فهمیده بودم. بش گفتم از کجا فهمیده‌ام. خندید. خیلی جوان بود. پشت لبش به سبزی می‌زد. گفتم تو کجا اینجا کجا؟ همین طوری گفتم. گفت من جام اینجاست. گفتم کجا؟ حرفم را عوض کردم. گفت آن بالا. بالای کوه سبزی را نشانم داد. گفت قرارگاهمان آنجاست. خیلی باش حرف زدم. نگاهش درونم را می آشفت و بعد به آرامشم وامی‌داشت. بچهٔ مولوی بود. مدام می خندید. می خواست برود. چند قدمی هم رفت. گفتم چطوری می خواهی بروی از این کوه، از این راه بالا؟ گفت کار هر روزم است. گفتم با این ترکشهای پات؟ ایستاد. نگاهم کرد، نگاهی دور. گفت سرزنشها گر کند خار مغیلان غم مخور. و رفت. و من همان طور ایستاده ماندم. چیزی از من در من نبود. من از من کنده شده بود.

○

و موج را فقط در چشمهاشان می شود دید، چیزی برآمده از وجودشان. نمی شود گفت این چیست یا آن. فقط می شود حرکت این موج را دید یا نشان داد. آن هم از زبان کسانی که خودشان دچار این حرکت مواج درون بوده اند. فقط می شد حرفشان را شنید. شنیدیم،با گوش جان. بعد حسّ کردیم بوی دریا را هم از حرفهاشان شنیده ایم. با موج و حرکت درونشان درآمیختیم، برای رسیدن به دریا. با موج تا دریا رفتیم، هرچند برای لحظه‌ای فقط.

# ثانیهٔ ششم

■ فرهاد خضری

بهروز عکسش را از زمین برگرفت و به جیبش گذاشت و به سایهٔ محو حاج مظفر (که لحظه به لحظه نزدیکتر می شد) چشم دوخت.
حاج مظفر کلاه آهنی پُر از تیرکلاش را جلوی بهروز گذاشت و گفت: «بفرما! این هم یك كاسه آش برملات. دیگر چه می خواهی؟»
بهروز گفت: «هیچی. فقط سلامتی یك گرگ باران‌دیده را.»
پیرمرد دست بر سر بی مویش کشید و گفت: «چرا دست از سر کچل من برنمی‌داری؟ چه از جانم می خواهی؟»
بهروز فقط خندید و نشست به پرکردن خشابهای خالی کلاش.
حاج مظفر که به سنگر خود رفت، نور هم رفت. نه نور ماه توانست بماند، نه نور ستارگان. ابرها (ابرهای سیاه) بلعیدندشان انگار. کوچه کانال از سیاهی شب لبریز شد.
بهروز صدایی از دور شنید. خشابها را زمین گذاشت و به روبرو خیره شد. سایه‌های محو بیشتر شده بودند. جای ایستادن و ساکت‌ماندن نبود. می خواست فریاد بزند و بقیه را خبر کند که به یکباره آسمان از نورمنورهایی رنگارنگ چراغانی شد. فریاد جای خفتنش نبود. بهروز غرید: «بچه‌ها، همه آماده باشید! دارند می آیند. باید به همه‌شان حالی کنید که کانال‌گرفتن یعنی چه...»
خمپاره‌ای بر سینه خاکریز، دو قدم مانده به بهروز، منفجر شد و کلام بهروز را به نیمه گذاشت. و موجش، موج پرقدرتش، از زمینش کند و به هوایش برد. زمین و آسمان انگار به هم دوخته شدند. دنیا دور سرش چرخید. بهروز مُرد. زنده شد. سوخت. ساخت. گیج شد. غوطه خورد. جنگ زد. به سیاهی جنگ زد. مأمنی نبود. شب بود. سیاهی. کم‌نور. و آتش. دلش آتش گرفت.
«پس بچه‌ها چه می شوند؟»
لرزید. غوطه خورد و لرزید. و فریاد زد: «نه!... نه!» و افتاد. با سر به زمین افتاد. مأمنش یافته شد. حال باید بلند می شد، نردبان کانال را با شتاب می‌پیمود، کلاش در دست می‌گرفت و به حاجی آرپی‌جی‌اش «یاعلی» می‌گفت تا کارش را، آرپی‌جی زدنش را، شروع کند. سرش اما شکسته بود. و جانش گویی به در آمده بود. توانی نداشت، حتی توان فریاد. دست را هم نتوانست ستون تن کند و برخیزد. فقط صداها را شنید. صدای پرپرزدن منورها و شلیك سلاحها. و صدای حاج مظفر گریانش، که از آن دور، از آن دورهای دور، از آن سیاهیهای محو و دور، فرایش می‌خواند: «پاشو، مرد! حالا وقت خوابیدن نیست. دستمان را تو حنا نگذار!... بهروز، با توام!... بهروووز... به ... ر... ووو... وز.»

صداها حتی نماندند. آمدند. رفتند. گم شدند. دور شدند. و مثل موج، از کم به زیاد و از زیاد به کم، تاب برداشتند و رفتند. آمدند و رفتند.
خون زخم سر بهروز که بر زمین چکید، موج سیاهی محو در آغوشش کشید. ■

○

صدای تیر به خودش آورد. چشم گشود. نگاهش هنوز اسیر آن سایه‌های محو بود. با پشت دست لرزانش سایه‌ها را فراری داد. و دید. سر بلند کرد و دید. نیروهایش را زخمی و خون‌آلود، به سینهٔ کانال ردیف کرده بودند و سربازی، خونسرد و آرام، دست به جیبهاشان می برد و هر آنچه را که می یافت، به جیبهای خودش می گذاشت.
سر به دیگر سو چرخاند. چند افسر عراقی، آن سوتر، به صحبت مشغول بودند. یکی از آنها چیزی را به دیگران نشان می‌داد. و آن دیگرتران نیز به تمیزکردن کانال مشغول بودند و رفتن به جای مقرر خویش.
چند عراقی جنازه‌ای را از بالای کانال پایین انداختند. حامد بود. ترکشی سینه‌اش را درانده بود. و دهانِ باز سینه‌اش درست در همان جایی گشوده شده بود که ورود تیر و ترکش را بدون اجازه‌نامه رسمی ممنوع می‌دانست.
بهروز زیر لب گفت: «حامد!... حامدجان!... رفیق نیمه راه، پس چرا مرا با خودت...»
صدای تیر سر بهروز را به سمت صدا چرخاند. سرباز عراقی همان طور آرام و خونسرد، کلتش را درآورده بود و، تك‌تك، تیر خلاص به آن خوابیدگانِ خون‌آلود می‌زد.
«نه!... نه! نکش بی‌رحم! نکش!»
بهروز حاج مظفرش را دید، و خون خشك‌شدهٔ گوشش را، که خود حکایتِ تا آخرین گلوله جنگیدن، مردانه جنگیدنش بود.
کلت سرباز عراقی به سمت سر حاج مظفر نشانه رفت.
بهروز غرید: «نه! شلیك نکن، آدمکش! شلیك نکن کثافت!»
و بلند شد. درد را حتی به کناری گذاشت و بلند شد. و تا به سرباز عراقی برسد، دودی آبی‌رنگ از لولهٔ کلت، آرام، به هوا موج برداشته بود.
بهروز نرسیده به سرباز به زمین افتاد. سرباز، آرامتر از پیش، کلت را به سوی سر بهروز نشانه رفت. می خواست شلیك کند که بهروز دستهایش را به دور پاهایش قفل کرد و به زمینش انداخت. هنوز به روی سینه‌اش ننشسته بود و مشت بارانش نکرده بود که چند رگبار عجول، خاك کنار هر دو را به هوا پاشاند. و تا خاکها به زمین بنشینند، مُشتهای سرباز عراقی، سر و صورت بهروز را کبود کرده بود. بهروز رمق دفاع هم نداشت. به زمین افتاد.
سرباز عراقی، آن بقیه را (که شلیك تیر از اسلحهٔ آنها بود) به سر کار خودشان فرستاد. و با کمربندی که از شلوار حاج مظفر کند، دستهای بی‌رمق بهروز را از جلو بست. به عربی ناسزایی گفت و به زمینش کوبید.
بهروز صدای شلیك کلت را می شنید. اما نگاهی، نیم نگاهی حتی، به سمت آن صدا نداشت. انسان مگر چیست؟ سنگ که نیست. نمی‌تواند با چشمهای خودش سر نیروهایش را، نیروهای مطمئنش را، بریشان ببیند و دست روی دست بگذارد و هیچ نگوید.
پس حال که دستش بسته بود، چه می توانست انجام دهد، جز همان چشم برهم گذاشتنها.
«اگر نیروی تازه نفس رسیده بود، اگر دیر نکرده بود، الان همه بچه‌ها...»
گریستن ممکن نبود. نباید می گریست. آن هم جلوی چشمهای دشمنی که گریه و التماسش را خواستار بود. گریه را فروخورد و در دل گریست.
لگدی ناگاه محکم به کمرش کوفته شد. دل‌پیچه دستهای بسته‌اش را به سمت محل درد کشاند. چشم گشود. سرباز عراقی، فارغ از زدن تیر خلاصها، بالای سرش ایستاده بود و از او می خواست بلند شود.
درد کمر نمی گذاشت بلند شود. سرباز عراقی زیر بغل بهروز را چنگ زد و بلندش کرد. و با تبسمی او را به جلو راند و از آن افسران عراقی به عربی سؤالی کرد و به عربی جوابی گرفت. رنگ از چهرهٔ سرباز عراقی پرید. قدمی به عقب برداشت. نگاهی به بهروز انداخت و نگاهی به نارنجك بسته‌شده به فانسقهٔ خودش. چشمش که به سنگر (سنگری که بوی تعفن از آن برمی‌خاست و پتویی سیاه مدخلش را سدّ کرده بود) افتاد، چهره‌اش درهم فرو رفت و حتی شاید به فکر فرورفت. پتو را که از مدخل سنگر کند، بوی گند تعفن، بیشتر از پیش، همه جا را انباشت.
سرباز عراقی نتوانست بو را تحمل کند. با یك دست جلوی بینی‌اش را گرفت و با دست دیگرش نارنجك را از فانسقه‌اش آزاد کرد و به سوی بهروز روانه شد.
بهروز سراپا چشم شد و به نارنجك نگریست: «چکار می خواهد بکند؟»
نفس در سینه‌اش حبس شد. به زنجیر کشیده شد. به شماره افتاد.
بهروز چشم فروبست. به شماره افتادن نفسها را نمی‌خواست بشنود. طمأنینه می‌خواست، آرامش مطلق. در سیاهی بیکران جلوی چشمها آرامشش را به دست آورد. لب به تشهد گشود.
ترس و دودلی سرباز عراقی بهروز را به تفکر واداشت. باید کاری می کرد وباید کارش را، کار بزرگش را، قبل از این که حتی نارنجك داخل پیراهنش بیفتد و به داخل سنگر پرجنازه پرتابش کند انجام می‌داد. یعنی درست قبل از هزار هزار تکه شدن.
نگاهی به سرباز عراقی، نگاهی به سربازان دیگر و نگاهی به جمع آن افسران کلاه قرمز (که هنوز به صحبت مشغول بودند) انداخت.
هر دو به نزدیکی سنگر رسیدند.
سرباز عراقی بهروز را در مدخل سنگر جای داد و چشمهای هراسانش را به بهروز دوخت. ضامن نارنجك را کشید و تا بهروز به خود بجنبد، نارنجك میان پیراهنش افتاده بود.
فقط شش ثانیه مهلت داشت. پس ذره ذرهٔ زمان را، نباید می گذاشت بگذرد. دستهایش را بالا برد و دستهای سنگین سرباز عراقی را (که می‌خواست به داخل سنگر بیندازدش) با دو دست بسته‌اش به کناری پس زد. پای راستش با شتاب بالا آمد و ضربه‌ای محکم میان دو پای سرباز عراقی کوفت: «این به تلافی زدن تیرهای خلاص.»

سرباز عراقی قصد فریاد داشت، اما...
ثانیه‌ها، ثانیهٔ اول گذشت.
دو دست بهروز، سرباز عراقی را با شتاب به داخل سنگر، میان جنازه‌های متعفن انداخت: «این هم سزای آدمکشها!»
بهروز دست به سوی نارنجک می‌خواست ببرد که نتوانست. نارنجک را نمی‌شد با دو دست بسته درآورد و میان سنگر انداخت.
«لعنتی!»
به فکر دیگری باید می‌بود که...
ثانیه‌ها، ثانیهٔ دوم گذشت.
به فکر دیگری نباید می‌بود. باید می‌دوید، می‌غرید، می‌خروشید و خودش را به جمع آن افسران عراقی می‌رساند. نغرید. نخروشید. نایستاد. فقط دوید. جای غرش و خروش نبود. بقیه نباید پی به کار او، کار مهم او می‌بردند. سربازی اما از بالای کانال (بی آن که حتی صدای غرش و خروشی بشنود) او را دید که می‌دود.
ثانیه‌ها، ثانیهٔ سوم گذشت.
بهروز سرعتش را بیشتر کرد. سرباز بالای کانال، با فریاد، دست به ماشه برد و شلیک کرد. و خطی از تیر، خاك جلوی پای بهروز را به هوا پاشید.
بهروز افتاد. دست که به سوی پایش برد، خاك شلیك تیرها بر زخمش نشست.
ثانیه‌ها، ثانیه چهارم گذشت.
بهروز دست بر زخمش حتی نباید می‌گذاشت. نگذاشت. بلند شد. و برای دوم بار دوید.
افسران عراقی متوجهش شدند. و سلاحهای اسلحه به دستان دیگر نیز. پس غرش و خروش بهروز نباید در گلو خفه می‌ماند. نماند: «می کشمتان، قاتلها!»
افسران عراقی قصد فرار داشتند که صدای انفجاری چند جنازه را از آن سوی کانال به هوا برد و آنها را سرجاشان میخکوب کرد. و بقیه را نیز.
«بچه‌ها آمدند بالاخره.»
ثانیه‌ها، ثانیه پنجم گذشت.
چشمهای افسران عراقی از ستون دود کنده شد و به طرف بهروز چرخانده شد. فقط دو قدم با او فاصله داشتند. بهروز این دو قدم را بر زمین نماند. همهٔ توان خود را در پای راستش جمع کرد و به هوا، به سوی آن چهار افسر عراقی اوج گرفت. و در هوا و میان زمین و آسمان غرید.
بهروز هنوز خودش را روی چهار افسر عراقی نینداخته بود که دلش، دل هزار پنجره اش، هزار هزار تکه شد.
ثانیه‌ها، ثانیه ششم، تکه تکه شد و گذشت.
ذره ذره‌های دود و خون و خاك هنوز بر زمین ننشسته بودند که دستی قطع شده به زمین افتاد. دستی که تسبیح سبز شاه مقصودی دور انگشتهایش پیچیده شده بود. تسبیحی که ثانیه‌ای بعد عکسی رویش افتاد. عکسی که یکی از آن چهار افسر عراقی دخترکهاش را به آغوش کشیده بود و نگاه در نگاه زنش خندیده بود.
باران خاك و خون، تسبیح سبز و آن عکس را که به سرخی کشاند، دست قطع شده از تقلا ماند.

# آبی

■ **امان‌الله پیشنمازززاده**

ظاهرش نشان نمی‌داد شصت سالش باشد. موهایش هنوز سیاه بود. ریشش به سفیدی می‌زد.
روز اول، از پشت دیوار نیمه خرابه کوره آجرپزی نگاهمان می کرد، با تردید. تنها بود. پشت کوره زندگی می‌کرد، تو اوراقیها. نانش را از آنجا درمی‌آورد. می‌رفت ماشینهای از کار افتاده را از شهر می‌خرید، با قیمتی کم، و بعد چیزهای به‌درد بخورش را می‌فروخت.
روز اول گفت: «معلومه شما چیکار می کنید اینجا؟!»
همه سرها برگشت طرف دیوار نیمه خرابه.
پیرمردی را دیدیم، چهارشانه و بلند قد.
رضا به من گفت: «این اینجا چیکار می کنه؟»
گفتم: «می شناسمش.»
رضا گفت: «خله؟»
گفتم: «نه بابا! بش می گن دریاقلی.»
گفت: «اِهه. دریاقلی که می‌گن، اینه؟»
خیلیها می‌شناختنش. پدرم هم. می گفت روزی شریکش بوده، با هم تجارت می کردند، خرما و ادویه و این چیزها. روزگارشان سفید بود و نانشان هم چرب. تنها دخترش در آتش می‌سوزد، کسی ندانست چه آتشی، برای چی.
«خب بعدش.»
«بعدش هم که می‌بینی. تنهاست. دیگر کسی نمانده. نتوانسته تو بازار بماند. آمده اینجا کار. خودش می گه تو تنهایی حالی هست که تو جمع نمی تونی گیر بیاری، به خدا نزدیك شی.»
ما آنجا جمع بودیم، دور فرمانده، داشتیم از کارهایی که باید بکنیم حرف می‌زدیم. دسته‌ای از آجرهای خام هم منتظر بودند بروند به کوره. جایی بهتر از آنجا پیدا نکردیم. هم سنگر بود، هم سایه داشت. سایهٔ دودکشش می توانست دسته‌ای نیرو را در خودش جا بدهد. دریاقلی پشت دیوار ایستاده بود و منتظر جواب.
«کسی نمی‌خواد جواب منو بده؟!»
از جایم بلند شدم. بلند سلام کردم. جوابم را داد. حدسم درست بود. جلو رفتم. گفتم: «مرا می شناسی؟»
«پسر سیّد ناصر نیستی؟!»
«چرا، چرا، خوب تونستی به جا بیاریم.»
ذوق زده شد و گفت: «نگاه به این ریشهای سفیدم نکن. حافظه همون حافظه سی چهل سال پیشه. نگفتین اینجا چی کار دارین.»
«می بینی که.»
لباسم را نشانش دادم، طوری که قطار فشنگهام تو چشمش بیاید.
«آها، دارید نقشه می کشید پس.»
«حالا چرا نمی‌آیی این طرف؟»
دستپاچه شد. انگار که چیزی را بخواهد به یاد بیاورد یا برود چیزی را بیاورد. برگشت رفت.
گفت: «اگر کاری داشتید، فقط صِدام بزنید.»
فرمانده پرسید «چی می گه؟»
گفتم: «مهم نیست»
«چرا نیامد پیش ما؟»
«تنها راحت تره.»
صدای موتورش را شنیدیم. دوباره رفتم طرف دیوار نیمه خرابه. گفتم: «موتور هم که داری؟»
ـ«چه کنم. از مال دنیا فقط همین مانده برام.»
«مزاحمت که نیستیم.»
برگشت موتورش را خاموش کرد و گفت: «چی گفتی؟»
«گفتم مهمان ناخوانده نمی‌خواهی؟»
«چرا.»
و شروع کرد به خندیدن. پیرمردِ زنده دلی بود. فقط سه تا دندان داشت. یکی بالا، دو تا پایین.
هوا داشت کم‌کم تاریك می‌شد. دریاقلی با موتورش برگشت. گاه گاه خمپاره ای کور می‌خورد به دور و بر کوره. حالا دیگر برامان عادی شده بود. دیگر با شنیدن صدایش خیز برنمی‌داشتیم روی زمین.
همهٔ بچه‌های شهر آنجا بودند و دریاقلی هم پشت دیوار. تکاورها قبل از ما رفته بودند کمی جلوتر تا با هم شروع کنیم به زدن. داشتیم خمپاره را با رضا تمیز می کردیم، که کسی گفت: «با این می خواهید از اینجا بزنید؟»
به پشت دیوار نگاه کردم. دریاقلی بود. فقط سرش از گوشه دیوار خرابه پیدا بود. گفتم: «خطمان آتش می‌خواهد. باید ببخشی که امشب نمی‌گذاریم بخوابی.»
چیزی نگفت و رفت.
وقتی صدای غرش انفجار بلند شد، ما هم شروع کردیم به زدن. تکاورها با بی سیم به ما گرا می دادند و ما هم می‌زدیم، پشت سر هم. دیوارهای دور و برمان نمی‌گذاشت دشمن آتش دهنه را ببیند. دیوارهای گلی کوره ما را از چهار طرف مثل بچه‌هاش درآغوش خودش پناه داده بود.
رضا آمد و گفت: «منصور تو محاصره ست. الان با بی‌سیم گفتند آتش را باید سنگینتر کنیم.»
گلوله‌ها را به من داد و من هم می فرستادمش آن طرف نخلستان. دورو برما هم آتش ریخته می شد. ولی مهم نبود.
رفتم طرف دیوار و گفتم: «دریاقلی، اگر سوت خمپاره شنیدی، دراز بکش روی زمین.»
«خودم بلدم. نمی‌خواد یادم بدی. .برو به کارت برس.»
نگرانش بودم مبادا چیزیش بشود. همسن پدرم بود و جای پدرم. پدرم هم همیشه هواش را داشت. بش گاه گاهی سر می‌زد و اگر کاری داشت براش انجام می‌داد.
و ما تیر می انداختیم و پیرمرد ما را از پشت دیوار نگاه می کرد. شب از نیمه گذشته بود. خمپاره‌ای سوت‌کشان داشت می‌آمد طرفمان. همه دراز کشیدیم روی زمین. خمپاره محکم خورد به دیوار گلی و خاك و دود تو هوا معلق ماند. دیوار طرف دریاقلی کاملاً خراب

شده بود.

فریاد زدم: «دریاقلی، دریاقلی! چیزیت شده؟»

«نه بابا. سالمم هنوز. کولی بازی در نیار.»

بی سیم چی گفت: «بی سیم ترکش خورده.»

«خودت چی.؟»

«بادمجان بم آفت نداره. اما این.»

رضا گفت: «هیچی دیگه. بهتره تعطیل کنیم برویم ردّ کارمان.»

گفتم: «منصور تو محاصره ست، آتیش می خواد.»

رضا گفت: «می گی چی کار کنیم. می بینی که بی بی سیم کاره ای نیستم. تو شب باید گرا داشته باشم تا بتونم بزنم. بی گرا، یه وقت دیدی، زدیم به بَرو بچه های خودی.»

«پس من اینجا چه کاره ام.»

دریاقلی بود. داشت می آمد طرف ما، از گوشهٔ دیوار خرابه اش.

گفتم: «می خوای چی کار کنی، دریا؟»

گفت: «موتور دارم. فقط بگید می خواید کجارو بزنید.»

رضا گفت: «پشت نخلستان، کنار مسیل.»

خواستم بگویم نرود، که صدایم تو صدای موتورش گم شد. نفهمیدم کی رفت. مجبور شدیم خمپاره ای بزنیم. زدیم. صدای غرش موتور دریاقلی از طرف نخلستان آمد. به نزدیکیمان که رسید، فریاد زد: «بگیرید به چپ، صد متر فقط.»

و ما زدیم، با همان گرایی که او داده بود و بعد باز منتظر می ماندیم برای شنیدن صدای موتورش. اگر صدای موتورش قطع می شد، می فهمیدیم باید بزنیم. وقتی که می زدیم، دریاقلی را می دیدی که می آمد از نخلستان بیرون و می آمد طرفمان.

«خوب زدید، بچه ها. حالا یه کم بگیرید بالا، پنجاه متر فقط.»

رضا دلشوره داشت. می گفت: «دست وردار دیگه. بسه. پیرمرده رو می زنن آ. حالا دیگه فهمیده اند جریان چیه.»

دلشوره ام انگار به رضا هم رسیده بود. به دلم برات شده بود که پیرمرد را به این راحتیها نمی زنند. اما نمی دانستم چرا.

رضا گفت: «دیگه آخریشه. گلوله تمام شد.»

گفتم: «بگرد شاید گیر بیاری این دورو برها، بازهم، یکی دو تا.»

گفت: «نه دیگه تمام شده. این آخری بود.»

آخری را زدم. صدای موتور دریاقلی آمد. ما فقط به صدای موتورش گوش می دادیم. رضا گوشش را تیز کرده بود. گاه گاهی هم صدای انفجارها نمی گذاشت صداش را خوب بشنویم.

رضا فریاد زد: «زدنش، نامردها، زدنش.»

دیگر صدای موتور نمی آمد.

گفتم: «اون به این زودی از میدون در نمی ره.»

دوباره در دلم دلشوره افتاد. جلو هم نمی شد رفت. شب بود. همه جا پر از غرش انفجار کاتیوشا بود یا خمپاره. تا صبح از دریاقلی خبری نشد.

نماز صبحم را خواندم. رضا حرف نمی زد. دعا کردم پیرمرد سالم باشد یا بماند. هوا داشت کم کم روشن می شد که جنازه ای آوردند. پا نداشت. رفتم جلو. زانوهام سُست شدند. رضا گریه می کرد. دریاقلی بود. چشمانش باز بود و لبش خندان. به چشمانش نگاه کردم. تا حالا متوجه نشده بودم که چشمانش آبی بوده، مثل دریا. موتورش را هم آوردند. سالم مانده بود. من هم دیگر نتوانستم خمپاره انداز باقی بمانم. تا آخر جنگ کسی مرا جز سوار بر موتور ندید. یا پیك بودم یا دیدبان یا نیروی آزاد گردان. بعضیها اسمم را گذاشته بودند «پسر خاله دریاقلی». نمی توانم بگویم از این اسم خوشم نمی آمد، حتی شاید حَظّ هم می بردم، از این که دریاقلی ام. صدای موتورش و هراس آمدن و نیامدنش همیشه در وجودم زنده مانده است. و همین برایم کافی است. همین طور یاد چشمهای آبی اش، که مرا و همه را یاد دریا می انداخت. و می اندازد.

*** براساس خاطره سرهنگ پاسدار نعمت الله سلیمانی**

## روزی خورشید را خواهی آورد

■ سلمان هراتی

تو مثل ستاره
پر از تازگی بودی و نور
و در دست انگشتری بود از عشق
و پاکیزه مثل درختی
که از جنگل ابر برگشته باشد

سرآغاز تو
مثل یك غنچهٔ سرشار پاکی
زمین روشنی تو را حدس می زد
تو بودی هوا روشنی بخش می کرد
و من هر گلی را که می دیدم
از دستهای تو آغاز می شد
و آبی که از بیشهٔ دور می آمد
آرام
بوی تو را داشت
من از ابتدای تو فهمیده بودم
که یك روز خورشید را خواهی آورد

○

دریغا تو رفتی!
هراسی ندارم
مهم نیست ای دوست
خدا دستهای تو را
منتشر کرد

● نمایشنامه

# هرچی دوست داری صدام بزن

● محمد رضا کاتب

**آدمها:**

**سرگرد**

**ستوان**

**مرد اول**

**مرد دوم**

**جوان**

**پیرمرد**

**سرهنگ**

**سرجوخه**

**صحنه:**

تاریکی. صدای سوت زدن کسی می آید، همراه موزیکی ملایم. موزیك نقطه های اوج نمایانی دارد. در نقطه اوج اول نوری موضعی می افتد روی کمدی سفید و عریض. روی کمد تصویرهای گنگی از ذهنیات سرگرد نمایش داده می شود. تصویرهایی دِفرمه از زن، بچه، درجه نظامی، کوه، لباس فُرمی با درجه های کنده شده، صندلی، دستبند، آتش، کرم نرم کننده پوست، صندلی بازجویی، کوهی فروزان، درجه ای نظامی میان آتش جنگ تانکها و سربازها، و عاقبت کره زمین درحال چرخش در آسمان بی انتها. در نقطه اوج دوم نور موضعی می افتد روی صندلی بازجویی. در نقطه اوج سوم نور موضعی می افتد روی سرگرد. سرگرد پشت به ما، پشت میزی گرد نشسته است و مشغول نوشتن چیزی است. با خودش حرف می زند. کاغذ را جلوی چشمهایش می گیرد، برای دقت در چیزی که کشیده است. کاریکاتوری از خودش کشیده است. باز سوت می زند و مشغول می شود. در نقطه اوج چهارم نور موضعی می افتد روی در. کسی در می زند. سرگرد هراسان می شود. بلند می شود می رود کاغذ را پنهان می کند و می آید صندلی اش را می گذارد روبروی صندلی بازجویی، خیرهٔ پایه هایش می شود. ستوان و مرد اول می آیند تو. ستوان احترام می گذارد. نگاهی کنجکاو به اطراف دارد. مرد اول را می نشاند روی صندلی و یك دستش را به صندلی دستبند می زند. سرگرد حالا هم خیرهٔ پایه صندلی است، هم پای مرد اول.

سرگرد: چیه؟

ستوان: هیچی، قربان. همین طوری وایساده بودم.

سرگرد: مطمئنی همین طوری وایساده بودی؟

ستوان: می خواستم ساعتو.

سرگرد: باز عقب مونده. فکر کنم نزدیکای دو باشه.

ستوان: خیلی از دو گذشته، قربان.

سرگرد: خیلی از دو گذشته؟

ستوان: بله، قربان.

سرگرد: پس چرا من احساس گشنگی نمی‌کنم؟
ستوان: من هم می‌خواستم همینو بگم، قربان.
سرگرد: که می‌خواستی همینو بگی. فهمیدم. می‌تونی بری.

ستوان احترام می‌گذارد. در فکر چیزی است. می‌خواهد چیزی بگوید. نمی‌تواند. نگاهی به مرد می‌کند و می‌رود طرف در.

سرگرد: ممنون، ستوان.
ستوان: واسه چی، قربان؟
سرگرد: که این قدر فکر منی.
ستوان: وظیفه مونه، قربان.

احترام می‌گذارد و می‌رود بیرون. سرگرد خیره به درمانده است. بعد به مرد خیره می‌شود. از مرد اول خوشش نمی‌آید.

سرگرد: کجا اسیر شدی؟
مرد اول: طرفای بَمو.
سرگرد: بمو دیگه کدوم جهنم دره‌ایه؟
مرد اول: بمو، بموئه دیگه.
سرگرد: درجه‌ات چیه؟
مرد اول: درجه ندارم.
سرگرد: چطور شما هیچ کدوم درجه ندارید؟

صندلی سرگرد شروع می‌کند به تکان خوردن. صدا هم می‌دهد. یکی از پایه‌های صندلی کوتاهتر از بقیه است.

سرگرد: می‌دونی زُرباطیه کجاست؟
مرد اول: نه. نمی‌دونم.
سرگرد: وقتی داری با یه مافوق حرف می‌زنی، سرتو بنداز پایین حرف بزن.

صدای جیرجیر صندلی.

سرگرد: اسمش هم به گوشت نخورده؟
مرد اول: نه. نشنیدم تا حالا.
سرگرد: چرا نشنیدی؟
مرد اول: (با لبخند) خب نشنیدم دیگه.
سرگرد: این چه طرز جواب دادنه؟
مرد اول: آخه سؤالهای شما یه جوریه که آدم نمی...
سرگرد: بسه. بسه. دهنتو ببند! (رو به در) ستوان!
ستوان: بله، قربان.
سرگرد: (با تحقیر) اینو وردار ببر بیرون! ببرش.
ستوان: چشم، قربان. (دستبندهای مرد را باز می‌کند) کدوم اردوگاه بفرستمش؟
سرگرد: فرقی نمی‌کنه. هر جا خواستی بفرستش بره.

ستوان و مرد اول می‌روند. سرگرد درخودش غرق می‌شود. تصویر گنگ رنگهایی در هم پیچ می‌افتد روی کمد سفید، همراه با موزیک. موزیک نمایشگر روحیهٔ سرگرد است نسبت به مرد اول. در نقطه اوج موزیک، صدای در می‌آید، موزیک قطع می‌شود. سرگرد خیره پایه‌های صندلی می‌شود، مثل همان وضع قبلی. ستوان و مرد دوم می‌آیند تو. مرد دوم نشانده می‌شود روی صندلی. دستش با دستبند بسته می‌شود به پایه صندلی. نگاه سرگرد از پایه‌های صندلی و پاهای مرد دوم می‌رسد به چشمهایش.

سرگرد: اهل زرباطیه‌ای؟
مرد دوم: چی؟
سرگرد: پرسیدم اهل زُرباطیه‌ای؟
مرد دوم: نه. نیستم.
سرگرد: می‌دونی زرباطیه کجاست؟
مرد دوم: نه. نشنیدم تا حالا.
سرگرد: پس حتماً اسم جاهای دیگه رو زیاد شنیدی. چی کاره بودی؟
مرد دوم: همه کاری کردم.
سرگرد: دوست نداری بدونم شغلت چی بوده؟
مرد دوم: خب دیگه.
سرگرد: (می‌کوبد تو صورت مرد دوم) خب دیگه جواب خوبی نیست اصلاً. اصلا جواب خوبی نیست. جواب بهتری نداری؟
مرد دوم: نه. ندارم.
سرگرد: اسمت چی بود گفتی؟
مرد دوم: من اسممو نگفتم.
سرگرد: آهان، آره. اسمتو نگفتی. ولی حالا می‌گی. تو همونی نیستی که تنها تو خط گیرت آوردند، با دو تا بچه؟
مرد دوم: شاید.
سرگرد: چطور تو مجروح نشدی؟
مرد دوم: نمی‌دونم. شاید اون نیستم.
سرگرد: اسمت گفتی چی بود؟
مرد دوم: هر چی دوست داری صدام بزن.
سرگرد: احمدی خوبه؟ هم تو فارسی هست، هم تو زبان ما.
مرد دوم: نمی‌دونم.
سرگرد: قرار نشد نسازیآ.
مرد دوم: آره، خوبه.
سرگرد: (می‌کوبد تو صورت مرد دوم) وقتی داری حرف می‌زنی، سرتو بنداز پایین حرف بزن، احمدی. پایین تر. باز هم پایین تر. مثل این که خیلی برات سخته سرتو بندازی پایین حرف بزنی. (می‌کوبد تو صورت مرد دوم) باز هم پایین تر. این قدر سخت نباشد برات. برای بار آخر می‌گم، احمدی. سرتو بنداز پایین تر گفتم. درسته درجه سرگردی دارم، ولی باز مافوقتم. سرگرد هم می‌تونه مافوق باشه.

صورت مرد دوم خونین شده است.

سرگرد: (دست می‌کند تو جیب شلوارش، دستمالی درمی‌آورد، می‌گیرد طرف مرد دوم) بگیر!
مرد دوم: نمی‌خوام.
سرگرد: (با پشت دست آرام می‌کوبد تو دهان مرد دوم، فقط برای تحقیر) هدیه رو هیچ کس رد نمی‌کنه.
مرد دوم: نمی‌خوام.
سرگرد: هدیه‌ست گفتم.

مرد دوم دستمال را می‌گیرد، اما خون صورتش را پاک نمی‌کند.

سرگرد: اینجا کثافتکاری راه ننداز. (می‌رود طرف میزش، پشت به مرد دوم. این طور بیشتر دوست دارد) چرا خودتو پاک نمی‌کنی؟ فکر می‌کنی بچّه‌سه، هان؟ پاک کن صورتتو تا تمام انگشتهای دستتو خرد نکرده‌ام. اون وقت تا آخر عمرت هم نمی‌تونی صورتتو پاک کنی. آخه اینجا دکتر حسابی نیست.

مرد دوم سرش را می‌برد نزدیک دسته‌های صندلی، برای پاک کردن خون صورتش.

سرگرد: قشنگ تموم صورتتو پاک کن. قشنگ. قشنگ. اوهوم، خوبه. (رو به در) ستوان!
ستوان: بله، قربان.
سرگرد: دستهای اینو بازکن بتونه راحت صورتشو پاک کنه، بعد ببرش.
ستوان: چشم. (دستبند را باز می‌کند) کدوم اردوگاه، قربان؟
سرگرد: مُجَدله. برای آدمهایی که فامیلشون احمدیه، اونجا جای خوبیه.

ستوان خون صورت مرد دوم را می‌بیند. می‌خواهد زیر بغلش را بگیرد.

سرگرد: چرا زیر بغلشو می‌گیری؟ می‌تونه راه بیاد خودش. چیزیش نیست که. کارش نداشته باش.

مرد دوم بلند می‌شود می‌رود سمت در، پشت سر ستوان.

سرگرد: احمدی!

مرد برنمی‌گردد.

سرگرد: آهای! با توام، احمدی!

مرد می‌فهمد سرگرد با اوست. برمی‌گردد.

سرگرد: زبان تو دهنت نیست مگه؟
مرد دوم: چرا، هست.
سرگرد: پس چرا تشکر نمی‌کنی که بت دستمال کاغذی دادم.
مرد دوم: (مردد) تشکر.
سرگرد: یه جمله قشنگتر بگو. من فارسیم خوبه.
مرد دوم: تشکر می‌کنم.
سرگرد: باز هم.
مرد دوم: ممنونم.
سرگرد: بیشتر.
مرد دوم: خیلی ممنونم، آقا.
سرگرد: من هم ممنونم. (رو به در) ستوان!
مرد دوم: بله، قربان.
سرگرد: به بچه‌ها بگو زیاد اذیتش نکنند. بگو من گفتم مرد خوبیه. (به مرد دوم) برو!
مرد دوم: از دستمال کاغذیتان تشکر می‌کنم.
سرگرد: اگه از خودم هم تشکر می‌کردی، باز عیبی نداشت.

ستوان در را باز می‌کند.

سرگرد: احمدی!

مرد از در می‌رود بیرون.

ستوان: (دست مرد را می‌کشد) باتوئه.
سرگرد: احمدی، چرا صدات می‌کنم برنمی‌گردی؟
مرد دوم: هنوز به این اسم عادت نکردم.
سرگرد: عادت نکردی یا دوست نداری باشی؟
مرد دوم: نمی‌دونم.
سرگرد: نمی‌دونی یا نمی‌خوای بگی؟
مرد دوم: نمی‌دونم.
سرگرد: اقلا سرتو بنداز پایین بگو نمی‌دونم.
مرد دوم: چه فرقی می‌کنه؟
سرگرد: حالا من نمی‌دونم. این به اون «نمی‌دونم»هات دَر. حالا می‌دونی چرا زود فرستادمت بری؟
مرد دوم:....
سرگرد: خواستم نگه‌ات دارم، چون زده بودمت. دیدم ناجوره. دفعه دیگه اگه باز همدیگه رو دیدیم نمی‌زنمت، احمدی. بعد می‌شینیم با هم حرف می‌زنیم. باشه؟
مرد دوم: باشه. حالا برم؟
سرگرد: آره، برو. ستوان!
ستوان: بله، قربان.
سرگرد: بفرست اینو اردوگاه شماره سه. اونجا بهتره

براش.
ستوان: چشم قربان. (دست مرد دوم را می‌کشد) بیا بریم.

سرگرد نشسته است. تصویرهای درهمی از ذهنیت سرگرد روی کمد سفید می‌افتد. و در آخر تصویر چشمی درشت، در پس زمینه کوهی مه‌آلود و در بعضی جاها سرخ. موزیك در نقطه اوج است. صدای در. قطع موزیك و عکس‌العمل سرگرد. به همان حالت قبلی خود برمی‌گردد. ستوان با جوان وارد می‌شود.

سرگرد از دیدن جوان تعجب می‌کند. چشمهاش را براش درشت می‌کند، به حالتی مسخره.

سرگرد: اینو از کجا پیداش کردید؟

ستوان به تعجب ساختگی سرگرد می‌خندد، مثل اجرای یك دستور نظامی. سرگرد می‌نشیند روبروی جوان. ستوان همه کارهایی را که باید می‌کرده است، کرده است.

سرگرد: دنبال چی می‌گردی، کوچولو، هی این طرف اون طرفو نگاه می‌کنی؟
جوان: هیچی.
سرگرد: اوه، چه خشن! بشونش، ستوان!

ستوان جوان را می‌نشاند روی صندلی و دست می‌برد طرف دستبند.

سرگرد: نمی‌خواد دستهاشو زنجیر کنی.

جوان به قطره‌های خون زیرپاش نگاه می‌کند. انگار دنبال چیزی می‌گردد.

سرگرد: پس دنبال هیچی نیستی، هان؟
جوان: نه. دنبال هیچی نیستم.
سرگرد: این طوری نگام نکن. سرتو بنداز پایین نگام کن. مافوق بودن هیچی، من جای پدرتم.

جوان حالا نمی‌تواند به او نگاه نکند. نمی‌داند چرا.

سرگرد: تو هم که نمی‌خوای سر به راه باشی. آخه شماها چرا نمی‌خواید یاد بگیرید باید سرتونو بندازید پایین، با مافوقتون حرف بزنید؟

جوان هنوز دنبال چیزی می‌گردد که نمی‌داند چیست.

سرگرد: نگفتی دنبال چی هستی؟
جوان: نمی‌دونم.
سرگرد: اسمت چیه؟
جوان: رضا.
سرگرد: چرا این طوری گفتی رضا؟ نمی‌خوای اسم اصلیتو بگی، هان؟ خب نگو. عیبی نداره، رضا. اقلا بگو کجا اسیر شدی.
جوان: نمی‌دونم.
سرگرد: می‌دونی.
جوان: نه، نمی‌دونم.
سرگرد: چند سالته؟
جوان: شانزده.
سرگرد: چطور نمی‌دونی کجا اسیر شدی؟
جوان: خب نمی‌دونم دیگه.
سرگرد: بار اولته می‌آی جنگ؟
جوان: نمی‌دونم.
سرگرد: جونور بازی درنیار، جواب بده، رضا.
جوان: نمی‌خوام.
سرگرد: حالا بهتر شد. اما باید بگی چرا. می‌ترسی؟
جوان: نه.
سرگرد: پس بگو کجا اسیر شدی.
جوان: نزدیکای بمو.
سرگرد: سرتو بنداز پایین بگو بمو. کسی که اسیر شده، سینه سپر نمی‌کنه. بگو بمو. این بی‌تربیتیه، بی‌ادبیه، بی‌سوادیه. یادت ندادند چطوری با بزرگترت حرف بزنی؟
جوان: نمی‌دونم.
سرگرد: باشه. کجا اسیر شده بودی گفتی؟
جوان: نمی‌دونم.
سرگرد: ببین، اگه باز کلمه نمی‌دونم رو تکرار کنی، کاری می‌کنم که اگه واقعاً هم فکر کنی، هیچی یادت نیاد. دوست ندارم ازم دلخورشی، با دلخوری بری از اینجا. حواست کجاست تو؟
جوان: تو با چی انگشتهای اون مرده رو شکسته بودی؟
سرگرد: دیدی گفتم ترسیدی.
جوان: نترسیدم. فقط می‌خوام بدونم.
سرگرد: سرتو بنداز پایین بگو می‌خوام بدونم. چون من شکستم انگشتشو. اون که نشکسته انگشتمو.

صدای جیرجیر پایه‌های صندلی.

سرگرد: خیلی کنجکاوی بدونی؟
جوان: نمی‌دونم.

سرگرد می‌ایستد. پاش را می‌آورد بالا، تا جلوی صورت جوان.

سرگرد: با این پوتینهام زدم رو انگشتهاش. اون قدر زدم تا شکست. (سعی می‌کند کنترل خودش را حفظ کند) ببین چقدر خوب کنترل خودمو حفظ می‌کنم. فکر نکنم تو بتونی.
جوان: من هم می‌تونم.
سرگرد: حفظ کن ببینم.
جوان: نمی‌کنم.
سرگرد: من اندازهٔ تو بودم می‌رفتم ژیمناستیك. برای همین کوچیکه‌مو فرستادم بره کلاس ژیمناستیك. خوب وایسادم، نه؟
جوان: نمی‌دونم.

سرگرد با پاشنه پوتین می‌کوبد تو دهان جوان. جوان می‌افتد زمین، با صندلی. سرگرد می‌افتد به جانش. خیلی می‌زندش، به نفس نفس می‌افتد. می‌شود زدن را با بازی نور نشان داد یا با تصویرهایی روی کمد سفید.

سرگرد: (با نفس نفس) تو گناه داری من بزنمت، هان؟

جوان سرش را گرفته میان دستهایش.

سرگرد: نترس. نمی‌زنمت، بلند شو!

جوان تکان نمی‌خورد. از میان ساعدهاش به سرگرد نگاه می‌کند.

سرگرد: بلند شو گفتم. مگه نمی‌شنوی؟
جوان: انگشت آدم بشکنه، خیلی درد داره؟
سرگرد: گفتم بلند شو. کارت ندارم. این طوری هم نگام نکن دیگه. پایین‌تر. زمینو نگاه کن اصلاً. پایین‌تر. زمینو گفتم، نه منو. (با کف پوتین سر جوان را فشار می‌دهد روی زمین) زمین این طرفه. طرف من سقفه. می‌گن بش بالا. منو نگاه کن. این طرف بالاست. حالا زمینو نگاه کن. آفرین. اینجارو. اینجا زمینه. تو چطور بالا و پایینو بلد نیستی؟ یادت ندادند؟
جوان: به تو این طور یاد دادند؟
سرگرد: چند ساله گفتی؟
جوان: شانزده.
سرگرد: می‌ترسی از ماها؟
جوان: من نشونه‌ام خیلی بده.
سرگرد: نشونه‌ات بده؟ آهان. اما بعضیها بعضی وقتها که می‌ترسند، نشونه شون خوب می‌شه.
جوان: هیچ وقت تا حالا نترسیدم.
سرگرد: حتی حالا؟

سکوت.

سرگرد: دیدی ترسیدی. جواب منو بده.
جوان: حتی حالا.
سرگرد: از کجا بفهمم نترسیدی؟
جوان: از این که زمینو نگاه نمی‌کنم و حرف می‌زنم.
سرگرد: آهان. پس فهمیدی نباید این طوری نگاه کنی. گفتی چند سالته؟
جوان: همین الان گفتم.
سرگرد: یادم رفت اخه.
جوان: هفده.
سرگرد: یه دقیقه پیش گفتی شانزده سالته که.
جوان: تو که یادت رفته بود.
سرگرد: چون دروغ گفتی، یهو یادم اومد.
جوان: همهٔ اش هم دروغ نیست. از یه دقیقه پیش تا حالا دو سال بزرگتر شدم.
سرگرد: تا حالا ریاضی تك ماده کردی؟
جوان: نه.
سرگرد: فکر کنم نباید کرده باشی، چون ریاضیت تعریفی نداره. آخه گفتی هفده. اگه دو سال بزرگتر شده باشی، هجده سالت باید باشه. باید می‌گفتی هجده.
جوان: مطمئن نبودم قیافه‌ام هم نشون بده دو سال بزرگتر شدم.
سرگرد: یه سالشو هم مطمئن نباش.
جوان: الان دیگه خیلی کم ازت می‌ترسم. اولش خیلی می‌ترسیدم. الان فقط می‌ترسم انگشتمو بشکنی. فقط همین. اگه از این هم نترسم، دو سال بزرگتر شدم. شاید هم بیشتر. سه یا شاید...
سرگرد: تو داری به چی این طوری نگاه می‌کنی هی؟
جوان: چقدر شست دستت خنده داره!
سرگرد: (جا می‌خورد. نگاهی به شست دست راستش می‌کند و نگاهی به شست دست چپش) چرا خنده داره؟
جوان: برای این که خنده داره دیگه.
سرگرد: شست دست خودتو که خنده دار نیست ببینم.

سکوت جوان. فقط نگاه رد و بدل می‌شود.

سرگرد: نشونش بده خب!

جوان دستهاش را می‌برد زیر بغلش، مثل احساس سرما.

سرگرد: (با فریاد) ستوان!

ستوان می‌آید.

سرگرد: دست اینو از زیر بغلش درآر!
ستوان: دستتو از زیر بغلت درآر!

جوان مقاومت نشان می‌دهد. ستوان صندلی‌اش را بلند می‌کند. فایده نمی‌کند. زور می‌زند دستش را از زیر بغلش دربیاورد. نمی‌تواند. می‌زندش، با مشت. نفس در سینه

جوان خیس می‌شود. ستوان با تحکم دست جوان را از زیر بغلش درمی‌آورد می‌گذارد روی میز، محکم نگه‌اش می‌دارد. سرگرد به انگشت جوان نگاه می‌کند. وارسی‌اش هم می‌کند.

سرگرد: (با خنده) ببین انگشت تو هم خنده‌داره برای من. (به ستوان) ولش کن. ورش‌دار ببرش. دیگه کارش ندارم.

ستوان: (خوشحال) کدوم اردوگاه بفرستمش؟

سرگرد: مجدله. (می‌نشیند روی صندلی) نمی‌تونه راه بیاد. کمکش کن.

ستوان: چشم، قربان.

ستوان، جوان را بلند می‌کند می‌برد سمت در.

سرگرد: آهای، وروجك!

ستوان: (دست جوان را می‌کشد) با تونه!

سرگرد: تو بُردی. (سکوت) نمی‌پرسی چرا گفتم بُردی؟

جوان: نه.

سرگرد: خودم می‌گم. می‌دونم می‌خوای بدونی. چون تونستی منو عصبی کنی.

جوان می‌خندد.

سرگرد: پس می‌فهمی بُردن یعنی چه. اینو گفتم ببینم چقدر می‌فهمی از این دنیا. راست گفتی. هفده سالته.

جوان: هجده.

سرگرد: باشه. هجده. چون من الکی گفتم می‌خوام ببینم چقدر می‌فهمی از دنیا. اما زمینو نگاه کن بگو هجده تا من هم قبول کنم.

جوان: زمینو نگاه نمی‌کنم. همون هفده.

سرگرد: باشد. همون هجده که گفتی. خوشحال نشدی؟

جوان: چرا باید خوشحال بشم؟ تو خوشحالی پنجاه سالته؟

سرگرد: مثل این که راست می‌گی، واقعاً هجده سالته.

هر دو می‌روند. تصویرهای مبهمی از چیزهایی گنگ و در هم، به نشانه گیجی سرگرد، بر روی کمد.

سرگرد: (با فریاد) ستوان.

ستوان: بله، قربان.

سرگرد: کِرِم پوست منو بیارا

ستوان: چشم.

و می‌رود کِرِمی می‌آورد، می‌دهد به سرگرد. می‌داند سرگرد کِرِم نمی‌خواهد. می‌خواهد باش حرف بزند.

سرگرد: (کمی کِرِم می‌مالد پشت دستش و بو می‌کند) چه بوی بدی داره این! چطوری اینو زنها می‌زنند به خودشون؟ (کِرِم را پخش می‌کند روی دستش) خاك بر سر ما کنند که دشمنهامون اینهان. واقعاً خاك بر سرمان.

ستوان: بله، قربان.

سرگرد: چی چی رو بله قربان؟

ستوان: همین طوری گفتم، قربان.

سرگرد: این قشنگ نیست بچه‌ای که هم اندازهٔ پسر کوچیکهٔ من نمی‌شه، بیاد سه تا از سربازهای منو با تیر بزنه، بعد بگه من نشونه‌ام بد نیست، من نشونه‌ام خوبه، من خوب تیر می‌زنم، به رُخ من بکشه که سه نفر از مارو زده. بعد هی بگه نمی‌دونم. یعنی آره. خاك برسر ما کنند. (کمی کِرِم می‌زند پشت دست دیگرش) چه بوی گندی می‌ده! ببرش اینو بذارش تو کشوی خودت. اینجا بوش همه جارو ور می‌داره.

ستوان: چشم، قربان. (می‌رود کرم را برمی‌دارد)

سرگرد: برو نفر بعدی رو بیارا

ستوان: بله، قربان.

ستوان می‌رود. سرگرد وقتی می‌بیند ستوان می‌رود، کِرِمها را با پشت شلوارش پاك می‌کند. ستوان می‌آید تو، سرش فقط. سرگرد جا می‌خورد.

ستوان: ببخشید، قربان. اگه دستمال کاغذی خواستید تو کشوی دوم میزه.

سرگرد: دستمال لازم ندارم. ولی ممنون که گفتی.

ستوان می‌رود.

سرگرد: (با فریاد) ستوان!

ستوان: بله، قربان.

سرگرد: اون کِرِم منو بیارا

ستوان: بیارم؟

سرگرد: آره، بیار.

ستوان: چشم، قربان.

سرگرد: نفر بعدی‌رو هم بفرست تو.

ستوان: چشم. کِرمو هم بیارم دیگه.

سرگرد: آره، بیار. اومدم بشینم، اینها همه‌ش مالیده شد به شلوارم.

ستوان: بله، قربان.

سرگرد روی صندلی، گیج و منگ می‌ماند. تصویرهای روی کمد، پر از چشمهای درشت است، از زاویه‌های مختلف. و همین طور تصویری از جوان، خیلی بزرگ، که به تصویر خیلی کوچك سرگرد، از بالا نگاه می‌کند.

در باز می‌شود. نورهای موضعی می‌رود. ستوان با پیرمرد می‌آید تو.

# درهر پرواز مرا خواهی یافت

■ محمد طیب

بر بال باد سوارم و روی آب می‌روم. قایق راه نمی‌رود، پرواز می‌کند. عرشه ناو را به وضوح می‌بینم. چند نفر با ترس این طرف و آن طرف می‌دوند. کسی به سمتم تیراندازی نمی‌کند. زانوانم را خم می‌کنم و زیر لب می‌خوانم: «ما رمیت اذرمیت...»

فاصله نصف می‌شود. باز هم نصف می‌شود و باز هم. به بدنه ناو می‌کوبم. انفجاری مهیب. پرت می‌شوم و به درون آب می‌افتم.

تنها مانده‌ام. بی‌بوی ساحل، در نهیب امواج، غوطه‌ور. همه سو خیزاب، همه جا دریا، پرغرور و پرتلاطم. باد با سرگردانی، آب را به بازی گرفته است و آب مرا. آن چه که می‌بینم، شب است و تهاجم دریا. دیگر جزیی از دریا شده‌ام، و با خوددریا. زخمها خونم را به تمامی بر آب بخشیده است و آب سرمای خویش را به من.

ناگهان توفان شدیدتر می‌شود. دیگر مرا هیچ اختیاری نیست. چشمانم حتی لحظه‌ای آسوده نمی‌مانند. از پیکرم شکیب می‌رود. دریا همه صدا و شب، گیج از تلاطم امواج. آب چهره‌ام را می‌پوشاند و سپس موجی دیگر و بعد...

دیگر آنچه به درون می‌کشم هوا نیست. آب است. بر می‌آشوبم. دست و پا می‌زنم یا چنین می‌پندارم. «آیا این لحظه آخر است؟»

سرخی خون، تلؤلؤ انفجار، شکست طلسم، آوای تلاوت قرآن. همه چیز در هم می‌پیچد. و آب خاطره‌ها را می‌پوشاند. آری دم پسین است. آب خلیج فارس همه سرخ می‌شود و من سراپا آبی.

فرشته‌ها سپید نیستند. آبی‌اند. پر ندارند. نمی‌پرند. شنا می‌کنند. حوری‌اند. حوری دریایی. فرشته‌ها ترانه نمی‌خوانند. آوای خوششان، صدای موتور قایقهای تندروست، شلیك موشك است و صدای رگبار گلوله. صدای گلوله، صدای خداست. حنجره‌های خونین، پیکره‌های آبی، آوازهای سرخ. این جا بهشت خلیج فارس است.

می و جام و ساقی همه آبی‌اند. آبی آسمان، به رنگ ظهور خلیج فارس. جنگلهایی نه سبز، که نیلگون. مرغانی نه سپید، که لاجوردی. میوه‌هایی همه نیلوفری.

این جا چه معطر است! چه بوی خوشی می‌آید! بوی پاك دریا، بوی خلیج فارس. این جا همه سلام است. از سرخ تا آبی، از لحظهٔ سرخ شهادت تا سلام آبی خدا. نوح که در آب می‌راند، اینجاست. یونس که در کام نهنگ شده بود اینجاست. عیسی که بر آب می‌رفت اینجاست. همه آبی، همه عاشق. چه وسعت بی‌بهنایی! علی هم اینجاست، ساقی کوثر. کوثر، نهر

نیست، رود نیست، دریا نیست، خلیج فارس است. جسم مرا آب فرو می برد و آرامش به خلیج فارس توفان‌زده باز می گردد. دیگر دَدان را توان نفس زدن نیست. زمزمه‌های شب می پژمرد و من در سیلان نور، دریادلی می کنم. چشم خطا کور می شود و رقص مسخره شیطانکها خاموش.

وجود من اینک به اندازهٔ یک خلیج فارس از خدا پُر است. از این پس در بارش ابر رحمت که بر خلیج فارس خواهد بارید، در طلوع فتح برتر که از خلیج فارس خواهد آغازید، در پیکر گرم حماسه ای که از دل خلیج فارس خواهد جوشید، در عشق آبی دلاوران خلیج فارس، در هر سُرایش پاک رجز خلیج فارس، در هر نغمه، در هر ترانه، در هر پرواز مرا خواهی یافت. من، شهید خلیج فارس.

## کسی راز ما را ندانست

■ ایرج قنبری

نشستند
بر بال اندیشهٔ من
و با هم پریدیم
تا دور
تا وسعت نور
و رفتیم
مثل عبور پرستو
و رفتیم و این ساکت سرد را
ترک گفتیم

○

کسی راز ما را ندانست
کسی آسمان را نفهمید
ومن بودم و عشق
و من بودم و کهکشانی کبوتر
که در هیأت یک گل سرخ
پرواز کردیم

○

و ما دیده بودیم
نیلوفرانی که غمناکی باغ را
می‌سرودند
و ما دیده بودیم و
رنجیده بودیم
و پرواز کردیم
و از این وسیع سترون گذشتیم
شنیدیم
گاهی شقایق
به ما لطف می کرد
و بر شانه‌های زمین
سبز می‌شد
و لبخند می‌زد

○

و ما در شبی عطرآلود رفتیم
و چیزی نگفتیم
با هیچ کس
جز نشان عبوری که از ما به جا ماند

## تا همیشه

■ هله پتگر

هنوز صدای قدمهاشان خواب زمین را آشفته می کند و آهنگ نفسهاشان باد را می‌تاراند. هنوز خاطره حماسه‌هاشان کوه را به لرزه می اندازد و شکوه ایمانشان آسمان را به سجود. هنوز عطر نامشان شاپرکهای خیال را می‌فریبد و طنین فریادشان صخره‌ها را می شکافد. هنوز بانگ الله اکبرشان در گوش تاریخ می پیچد و پرتو رویشان ماه را به محاق می کشد.

دیدی چگونه از خاک سر بر آوردند، از حصار رنگهای تابستان گذشتند و در آغوش سرد زمستان جان سپردند؟ دیدی چگونه ایستادگان خفتند و دلاوران و مردان سرزمینت به فراسو رفتند؟ دیدی افتادند و دیگر بر نخاستند و رفتند و دیگر باز نگشتند؟ دیدی چگونه دویدند و مرگ را در آغوش گرفتند؟ دیدی من و تو هراسان از خانه‌هامان گریختیم، ولی او زیر باران گلوله‌ها ماند تا تو بمانی و ما زنده باشیم؟ دیدی مادرانی را که جوان بودند و پیر شدند و پدرانی را که رشید بودند و شکستند؟ دیدی درختان شهرت را سر بُریدند و خانه‌هایت را آتش زدند و آسمان شهرت را دریدند؟ دیدی او باز نترسید و سینه سپر کرد و گلوله‌های سربی به خون دلش متبرک شدند؟ دیدی چگونه چون سَرو برخاستند و رو به سوی قبلهٔ عشق نماز شهادت خواندند؟ آری، خوب به خاطر دارم. همه می‌دانند. حتی کودکانی که هنوز متولد نشده‌اند و آن کبوتر سپیدی که روی بلندترین گلدستهٔ مسجد نشسته است و آن پرستوی مهاجر که روی سیم چراغ برق تاب می‌خورد و فواره‌های رنگی میدان شهر و پیرزنی که کنار حوض کوچک خانه‌اش نخ می‌ریسد. همه می‌دانند اگر اینک من و تو از پشت شیشه‌های شفاف پنجره به کوچه‌ها می نگریم و با آسودگی در خیابانهای نمناک قدم می‌زنیم و بیم انفجار در دلمان آشوب نمی‌کند، اگر زنهای باردار با تبسمی شیرین برای کودکشان پیراهن می‌بافند، اگر مرد پیر دهقان زمینش را شخم می‌زند و چپقش را با اشتیاق دود می‌کند، اگر دختران ده با شادمانی کوزه‌هاشان را در چشمه پر می کنند و سفره‌هاشان را در آفتاب پهن می‌کنند، اگر امروز در آسمان شهرمان ستاره‌ها فرو نمی‌ریزند و مهتاب از سر هر شاخه آسمان آویزان است، اگر امروز باد در کوچه باغهای دهکده می خواند و عطر اقاقی می افشاند، اگر امروز عروسکهای کوکی حرف می‌زنند و در نگاه مادران ما یأس هجرت نیست، اگر امروز روی این خاک ایستاده‌ایم و راه می‌رویم و می‌دویم و بیم نشستنمان نیست، به خاطر توست، ای رزمنده، ای سرباز، ای جانباز، ای شهید.

گوش کن! این باد است که در کوچه‌های سبز یاد زمزمه می کند. این نوید شکفتن و بانگ شادی است. این تصنیف ساده و شیرین زندگی است. شوق بودن، ماندن، و روییدن. این ایمان است که در دل سرخ غنچه‌های عشق می جوشد و این غیرت است که در رگهای دلاوران میهنم جاری است. آنچه شنیدی، قصه نیست، افسانه نیست. سرودی ابدی است. امروز می‌دانیم که در حماسه زیسته‌ایم. افسانه‌ها را شکافته‌ایم و اسطوره‌ها را دیده‌ایم. امروز مرز زمین و آسمان یکی است. آیه‌ها را خوانده‌ایم و سوره‌ها را تفسیر کرده‌ایم.

اینک برخیز از طاقچه‌های نور مُهر عبادت بردار، و رو به سمت قبرستان شهرت بایست و نماز شکر بخوان. رو به سمتی که مزار شهداست. آنجا که حکایت دردهاست. آنجا که آوار رنگهاست. آنجا که رنگین کمان جادویی عشق است. از یاد مبر این خاک را.

بگذار برادرم، لحظه‌های پیکارت را از یاد ببرم. بگذار چشمان مادران ما همیشه تر باشد. چگونه می‌توانم گذشتت را پاس بدارم. تو که دستت را دادی تا من دست داشته باشم، چشمت را دادی تا من بتوانم بهتر ببینم.

بگذار این خطوط به هم ریخته اندکی از احساس مرا به تو بازگو کند. بگذار فریاد بزنم و با صدای بغض آلودم بگویم: «ای رزمندگان، ای جانبازان، ای آزادگان و ای شهیدان، به نام خدا سوگند که هر روز با طلوع خورشید در قلب ما زنده می‌شوید و تا همیشه به سوگتان نشسته‌ایم.»

## دخترگل بابا

■ فرهاد خضری

روسری‌ام را خودم گره می‌زنم.

مامان می گوید: «این جوری نه، دختر خوشگلم.»

می گویم: «پس چه جوری؟ خودت هم که همین جوری گره می‌زنی.»

مامان می‌خندد. چادرش را از روی تاقچه برمی‌دارد. عکس بابا می‌افتد می‌شکند. مامان می‌ترسد. من هم می‌ترسم. مامان انگشتش را گاز می‌گیرد. من هم گاز می گیرم.

مامان می گوید: «وای! دیدی چطور شد؟»

من هم می گوید: «وای! دیدی چطور شد؟»

مامان شیشه‌ها را جمع می کند. من هم...

«نه، تو نه. شیشه‌ها دستت را می برد. آن وقت باید ببرمت دکتر.»

من از دکتر می ترسم. دست به شیشه‌ها نمی‌زنم. مامان به عکس بابا نگاه می کند. بابا می‌خندد. مامان گریه می کند. من هم گریه می کنم.

«گریه نکن، دختر گلم!»

«پس چرا خودت گریه می کنی؟»

«من آخر از تو گنده ترم.»

«من هم آخر از تو گنده ترم. ببین! از دیروز تا حالا دستم به تاقچه می‌رسد. دیدی گنده شدم!»

مامان حالا هم می‌خندد، هم گریه می‌کند. من نمی‌توانم هم بخندم، هم گریه کنم. اشکهای مامان را پاك می‌کنم و می‌گویم: «مامان، من بلد نیستم هم گریه کنم، هم بخندم. تو چطوری بلدی؟»

مامان لبش را گاز می‌گیرد، سرش را می‌اندازد پایین. من هم لبم را گاز می‌گیرم، سرم را می‌اندازم پایین.

مامان می‌گوید: «بزرگ که شدی، خودت می‌فهمی.»

سرم را می‌آورم بالا: «مامان، من کی بزرگ می‌شوم؟»

مامان لُپم را ماچ می‌کند و می‌گوید: «همه‌اش دردسر است، دردسر. کاش بزرگ نشوی!»

«چرا؟»

مامان عکس بابا را می‌گذارد توی کیفش، چادرش را بر می‌دارد، نگاهش می‌کند. هیچی نمی‌گوید.

«چرا، مامان؟»

مامان هیچی نمی‌گوید. چادرش را سرش می‌کند، بغلم می‌کند.

«مامان، می‌خواهیم برویم سر قبر بابا؟»

«نه.»

«می‌خواهیم برویم پیش مامان جی‌جی؟»

«نه.»

«پس کجا می‌خواهیم برویم؟»

«می‌خواهیم برویم بابات را پیدا کنیم.»

«تو که گفتی بابا زیر خاك خوابیده، تو که گفتی چشمهاش تو آسمانهاست.»

مامان لبش را گاز می‌گیرد. من هم لبم را گاز می‌گیرم.

«شاید بشود از دوستهاش سراغش را بگیریم.»

«کدام دوستهاش؟ همانها که تو مسجدند؟»

«نه، آنهایی که امروز می‌آیند.»

«از کجا؟»

«از همان جا که باید بیایند، از عراق.»

○

یك عالم آدم جمع شده‌اند توی خیابانها. مامان لیلا هم هست. خود لیلا هم هست. من از تو بغل مامانم یك عالم ماشین گنده می‌بینم. توش هم یك عالم آقا هست. لباسهای همه‌شان یك رنگ است. همه شان هم لاغرند.

مامان قدش بلند می‌شود. لابد روی پاهاش بلند شده است، روی نوك پاهاش. من نمی‌توانم قدم بلند بشود. تو بغل مامان که نمی‌شود. دوباره عکس بابا را می‌گیرم بالای سرم، بابام را صدا می‌زنم. همان طور که مامانم یادم داده: «بابا مهرداد! بابا مهرداد! ما اینجاییم.»

مردم می‌ریزند جلوی آن ماشین گُنده‌ها. یکیش نمی‌تواند راه برود، هی بوق می‌زند. هی بوق می‌زند. یك آقاهه در ماشین را باز می‌کند. از ماشین می‌رود بالا. همه می‌روند بالا. یك آقایی که خیلی پیر است، یك دانه از آن آقاهایی را که از توی شیشهٔ آن ماشین قرمزه دست تکان می‌دادند، می‌کشد بیرون. همه دورش جمع می‌شوند. هی ماچش می‌کنند. هی عکس باباهای خودشان را نشانش می‌دهند.

«مامان، برویم جلو! برویم جلو!»

آن آقا لاغرهای دیگر را هم از توی ماشین می‌کشند بیرون. حالا دیگر همهٔ آن آقا لاغرها را کشیدند بیرون و هی ماچشان می‌کنند و هی گل می‌اندازند گردنشان و هی عکس باباهای خودشان را نشانشان می‌دهند.

«مامان، برو جلوتر! برو جلوتر!»

حسابی می‌رویم جلو. مامان لیلا عکس بابای لیلا را گرفته توی دستش و هی نشان آن آقالاغرها می‌دهد. لیلا دارد گریه می‌کند. شاید چون تو بغل مامانش نیست گریه می‌کند. من تو بغل مامانم هستم.

«مرا بگذار زمین، مامان!»

من تو بغل مامانم نیستم. گریه هم نمی‌کنم. زبانم را برای لیلا در می‌آورم: «دیدی تو ترسویی.»

«خودتی!»

«دیدی تو عین نی نی کوچولوها می‌مانی!»

لیلا گریه می‌کند. مامانم گم می‌شود. می‌خواهم گریه کنم. می‌خواهم صداش کنم. لبم کج و کوله می‌شود.

لیلا می‌گوید: «دیدی تو هم ترسویی!»

«من ترسو نیستم.»

دیگر گریه نمی‌کنم. عکس بابام را بر می‌دارم، آن خانمها و آقاها را می‌زنم کنار، می‌روم پیش یکی از آن آقالاغرها. صورتش خیلی سوخته است. خیلی خیلی هم نه، فقط یك طرفش. دستش را می‌گیرم می‌کشم:

«آقا! آقا! تو بابای مرا ندیده‌ای؟»

آقا لاغره به مامان لیلا می‌گوید: «نه. نه.»

آقا لاغره گریه می‌کند. مامان لیلا گریه می‌کند، لیلا گریه می‌کند. من گریه نمی‌کنم. دست آقا لاغره را می‌کشم: «آقا، تو بابای مرا ندیده‌ای؟»

آقا لاغره سرش را بر می‌گرداند. فقط یك ذره نگاهم می‌کند. بعد سرش را می‌گیرد بالا. بعد یکهو دوباره نگاهم می‌کند. دهانش باز است. چشمهاش اندازهٔ دوتومانی شده است. عکس بابام را از دستم می‌قاپد، نگاهش می‌کند.

«هوه، آقا. اگر بابام را نمی‌شناسی، زودباش عکسش را بده!»

آقاهه لبش را گاز می‌گیرد، مثل مامانم. آقاهه حواسش دیگر به عکسهایی که مامانهای دیگر نشانش می‌دهند نیست. آقاهه حالا دیگر هم می‌خندد، هم گریه می‌کند.

«آقا، تو نمی‌دانی چطوری می‌شود هم گریه کرد، هم خندید؟»

چشمهای آقاهه پُر از اشك می‌شود و می‌خندد.

«آقا، با توام!»

آقاهه لبش را گاز می‌گیرد. سرش را می‌اندازد پایین. آقاهه مثل مامانم می‌گوید: «بزرگ که شدی، خودت می‌فهمی.»

بعد بغلم می‌کند. لبم را هم ماچ می‌کند.

«چرا ماچم کردی؟ مامانم گفته نگذار آقا غریبه‌ها ماچت کنند.»

«من که غریبه نیستم.»

«پس کی هستی؟»

«من... من دوست باباتم.»

«پس چرا تو مسجد نیستی؟»

آقاهه انگار دنبال کسی می‌گردد: «به دوست بابات نمی‌گویی اسمت چیه؟»

«اسمم سمیراست.»

«سمیرا خانم، پس این تو بودی که بابات بش می‌گفت دختر گل بابا؟»

«اوهون!»

«مامانت، مامانت کجاست؟»

«نمی‌دانم، گم شده.»

«گم شده یا تو گم شدی؟»

«اوهوکی! دخترها که گم نمی‌شوند. دخترها زرنگند. از پسرها خیلی زرنگند. مامانها همه‌اش گم می‌شوند.»

آقاهه هی می‌خندد، هی گریه می‌کند.

«سمیرا، سمیرا کجایی؟!»

مامانم پشت سرمان است. دستم را تکان می‌دهم: «من اینجام، اینجا. دوست بابامهرداد را پیدا کردم.»

آقا لاغره بر می‌گردد. مامان می‌بیندش. دهان مامان باز می‌ماند. چشمهاش اندازهٔ دوتومانی می‌شود.

«مامان، من پیداش کردم. می‌گوید دوست بابا مهرداد است.»

مامان چشمهاش خیس می‌شود و می‌خندد و می‌آید طرف آن آقالاغره. آقا لاغره مرا می‌گذارد زمین. مامانم گریه می‌کند و می‌خندد و هوار می‌کشد. بعد می‌افتد تو بغل آن آقالاغره. چشمهاش بسته می‌شود. آقا لاغره گریه می‌کند و می‌خندد و شانهٔ مامانم را می‌مالد. همه گریه می‌کنند. لیلا می‌آید پیشم. او هم گریه می‌کند.

«تو دیگر چرا گریه می‌کنی؟»

«بابات، بابا مهردادت.»

دستش را بلند می‌کند. آن آقا لاغره را نشانم می‌دهد.

«او دوست بابام است.»

مامانم می‌گوید «بابات است.»

عکس بابام را نگاه می‌کنم. چشمهای آبی آن آقالاغره خیلی مثل چشمهای بابام است.

«یعنی بابام است؟»

«آره، خودش است.»

دستم را می‌گذارم روی اشکهای مامانم و می‌گویم: «مامان، این آقا لاغره بابام است؟»

«اوهون!»

«پس چرا گفتی زیر خاك است؟»

«ما نمی‌دانستیم. من نمی‌دانستم.»

آقا لاغره می‌خندد. آقا لاغره گریه می‌کند. چشمهای آبی اش خیس خیس است. می‌آیم عقب و خوب نگاهش می‌کنم. فقط یك کم شکل بابام است. چشمهایم تار می‌شود. خنده‌ام می‌گیرد. لیلا هنوز گریه می‌کند. مامان لیلا هم همین طور. حالا دیگر من هم می‌توانم هم بخندم، هم گریه کنم، هم دختر گل بابام باشم.

# پرچین راز

● علی هادی

● احمد یوسف‌زاده مولایی

## ● کاروان اسرا در بصره

هوا تاریك شده بود وقتی رسیدیم بصره، مردم شهر دور ماشینهامان جمع شدند. تماشامان کردند. بچه‌هایی که برای تماشامان آمده بودند، براشان عجیب بود مرا با این سن و سال کم و این قد کوتاه، میان رزمنده‌های دیگر ببینند. یکی شان برام شکلك درآورد. من هم، دور از چشم همه، بش چشم غره رفتم. طفلك ترسید. دیگر تکرار نکرد.

توقفمان کوتاه بود، حرکت کردیم. راه زیادی نرفته بودیم که ایستادیم روبروی یك ساختمان بزرگ، شبیه پادگان نظامی. پیاده‌مان کردند. در محاصره سربازهای مسلح از در بزرگی گذشتیم، رفتیم توی یك سالن بزرگ، که فقط همین یك در را می شد درش دید. می شد رفت جایی را برای خود، در گوشه خلوتی، انتخاب کرد و خوابید. اما همه‌مان، وقتی داخل می شدیم، از کنار در دور نمی شدیم. یك حس غریب آشنا در همه‌مان موج می‌زد. احساس عجیبی نسبت به آن در باز داشتیم، همه‌مان چشم به آن در دوخته بودیم. کمترین انتظارمان این بود که باز شده همان طور باز بماند. نمی‌دانستیم برای چه باید باز بماند فقط حس می کردیم باید باز باشد یا بماند. هیچ کس از کنار در باز تکان نمی خورد. همه جمع شده بودند کنار در، ایستاده و منتظر. این انتظار را نمی دانم چه باید اسمش را گذاشت. آخرین نفر هم آمد تو. در بسته شد، با جیرجیری گوشخراش، و صدای تقّه‌های چرخش کلید و قفلهای دیگر. این در اوّلین در و این قفلها اوّلین قفلهایی بودند که بین ما و آزادی جدایی انداختند.

صدای پای عراقیها سکوت را می شکست. داشتند دور می‌شدند. صداها کم‌کم محو شدند. فقط گاهی صدای حرف زدنشان را از دور می شنیدیم. همه ساکت بودیم. نگاهی به هم کردیم، رفتیم گوشه‌ای نشستیم. حالا دیگر باید عادت می کردیم به این سکوتها و این صداها، صدای بسته شدن درها و قفلها و دور شدن سربازها و نگهبانها. عادت هم کردیم.

وقت نماز بود. بلند شدیم برای خواندن. نه آبی برای وضو بود، نه مُهری برای نماز. تیمم کردیم، و با همان حال و با همان لباسهای خونین ایستادیم به نماز جماعت. نگهبانها از سوراخهای در با تعجب نگاهمان می کردند. فکر می‌کردند مجوسها هم مگر نماز می خوانند. آنها ما را مجوس می‌دانستند. ما در آنها چیزی از اسلام نمی‌دیدیم. نه در آنها، نه در فرمانده‌هاشان. نماز تمام شد. هر کس گوشه‌ای گزید. خستگی ساعتهای پیش را باید از تن به‌در می کردیم.

## ● احمد، محمد، یوسف، یوسف‌زاده

در باز شد. چند تا سرباز و درجه‌دار آمدند تو سالن. چیزهایی به هم گفتند. آمدند نزدیکتر. جمعمان کردند یك گوشه سالن، نفر اول را از همان جلو در بلند کردند بردند بیرون. به جز آن دو سرباز، باقی شان رفتند از سالن بیرون. همه‌مان منتظر ماندیم ببینیم چه می شود. نفر اول برگشت، با صورتی کبود و لنگ‌لنگان. نفر بعدرا آمدند بردند. دیگر فهمیدیم چه خبر است.

نوبت من هم شد. آمدند بردندم اتاق روبروی سالن افسری نشسته بود پشت میزی، کس دیگری هم کنارش، به عنوان مترجم. سؤالها شروع شد. از موقعیت عملیّات، مهمّات، تدارکات، نیروها و چیزهای دیگر پرسیدند، جوابهای پرت و پلا تحویل گرفتند. به خاطر سپردم تا آخر همین جوابها را تحویلشان بدهم.

آن شب هم گذشت، گویا از دروغهای من بیشتر از دروغهای بقیّه خوششان آمده بود. یك سیلی بیشتر به گوشم نکوبیدند. پیشنمازمان بیشتر از همه سیلی خورد.

برای شام یك گونی نان آوردند. شکل پیراشکی بودند همه شان. بشان می گفتند «سَمون». فقط می شد پوسته خارجی‌اش را خورد. باقی‌اش خمیر بود. چشمم افتاد به یك قوطی. بَرش داشتم. نمی‌دانستم داخلش چیست. احتمال دادم باید خوردنی باشد. چیزی نداشتم دَرش را باز کنم. پلاکم را هنوز داشتم. کشیدمش کف سالن. تیز شد. درش را به هر زحمتی بود، باز کردم، پنیر بود. نه از آنهایی که تا به حال خورده بودیم. گرسنه بودم، گرسنه بودیم، اما هیچ کداممان از آن پنیر نخوردیم. خوشحال بودیم. دست کم فهمیده بودیم به پنیر می گویند «جِبن».

روز بعد وقتمان صرف اسم‌نویسی شد. تك تك از سالن بردندمان بیرون. جلو در میزی بود، با چند تا درجه‌دار، نشسته پشتش. یکی‌شان روی لیستی خط‌کشی شده، اسمهامان را می نوشت: نام، نام پدر، نام پدر بزرگ، لقب، رتبه، و لشکر عملیاتی. همین جا بود که با طریقه اسم گذاری عربها آشنا شدیم. آنها هر کس را با نام خودش، پدرش، و پدر بزرگش صدا می‌زدند. نام فامیل ما هم ناچار به عنوان لقب می‌آمد آخر اسممان. اسم من شد: «احمد، محمد، یوسف، یوسف‌زاده.»

درجه‌دار عراقی گفت: «ای؟» (درسته؟)

سر تکان دادم. یعنی بله.

گفت: «یا الله، روح!» (زود باش برو!)

برگشتم سالن. این اسم، اسم تمام دوران اسارتم بود. عراقیها در تمام آن سالها مرا به این اسم صدا می‌زدند.

شب دوم اسارت فرا رسید. نیمه‌های شب با سر و صدای عراقیها از خواب پریدیم. ازمان خواستند مرتب بنشینیم. ازمان خواستند هر کس اسمش خوانده می شود، بلند شود برود سوار ماشین بشود. اسم حسن را قبل از من خواندند. ازجاش بلند شد. نگاهمان به هم گره خورد، برای چند لحظه، باز اسمش را خواندند. حسن ناچار شد برود. از سالن خارج شد. بعد از دو نفر دیگر اسم مرا هم خواندند. آمدم از سالن بیرون. از وسط دالان سربازها گذشتم، رفتم توی اتوبوس. حسن منتظرم بود. نشستم کنارش. خدا را شکر کردیم از اینکه باز باهمیم. قبل از رفتن دو تا سرباز آمدند بالا، دستهای همه‌مان را بستند. اتوبوس راه افتاد.

یك ماه پیش، هر دومان آزادانه، کنار هم، روی صندلی اتوبوسی می‌رفتیم مشهد، اما حالا... داشتیم می‌رفتیم بغداد. چه سرنوشتی می توانست در انتظارمان باشد؟!

## ● استخبارات

آفتاب زد. رسیدیم بغداد. راننده با بوق به مردم فهماند مسافرهاش اسیر جنگی‌اند. مردم از مغازه‌هاشان می‌زدند بیرون، می‌آمدند دیدن ما، کنار خیابانها. حس و حال غریبی داشتند. بعضیهاشان گریه می‌کردند و با اشاره‌هاشان دلداریمان می‌دادند. دستهاشان را می گرفتند طرف آسمان و چیزهایی می گفتند. ما گاه می‌شنیدیم که می گفتند: «الله کریم، الله کریم.» بعضی هم تهدیدمان می کردند، با تکان دادن انگشت سبّابه.

از خیابانهای شلوغ گذشتیم. بچه‌ها (بعضیهاشان) سعی می‌کردند بقیه را بخندانند تا این لحظه‌های غمبار را فراموش کنند. یکی از بچه‌ها گفت: «بی خیال باشید، بچه‌ها! خدا کریم است... حالا با صدای بلند برای سلامتی و پیروزی خودتان صلوات بفرستید!»

همه صلوات فرستادیم. سربازها لبخند تلخی زدند. نفهمیدند برای چه صلوات فرستاده‌ایم، دعوت به سکوتمان کردند.

کسی دیگر گفت: «حالا برای نابودی دشمنهاتان صلوات بعدی را بلندتر ختم کنید!»

باز صلوات فرستادیم. عراقیها داشتند ناراحت می شدند.

به بغداد که رسیدیم، کسی دیگر گفت، از ته اتوبوس: «واه، اینجا بغداده؟! آقای راننده، خیلی ممنون، من سر همین چهار راه پیاده می‌شوم اگر نگه داری.»

بچه ها پقّی زدند زیر خنده. عراقیها نگاه متعجب داشتند.

ماشین ایستاد کنار دروازه‌ای بزرگ، در یکی از خیابانهای عریض شهر. جلو آن دروازه بزرگ توپ قدیمی بزرگی بود. از لابه‌لای میله‌های در، محوطه‌ای بزرگ را می‌دیدیم، با درختهای نخل تزیینی و درختهایی دیگر، در اطراف خیابانهایش. اتاقکی هم، شبیه اتاقکهای دژبانی، کنار دروازه بود. از ماشین اسکورت (که پیشاپیش ما، آژیرکشان، تو خیابانهای شهر ویراژ می‌داد) چند نفر پیاده شدند رفتند توی آن اتاقك. بعد آمدند در را باز کردند. با اشاره یکی شان، اتوبوسها رفتند توی محوطه.

ما وارد محوطه‌ای نظامی شده بودیم. همهٔ آنهایی هم که آنجا رفت وآمد داشتند، نظامی بودند یا می نمودند. با کلاههای کج سرخ یا سیاه. ساختمانهای بلند زیادی هم آنجا بود. فهمیدیم آنجا استخبارات وزارت دفاع عراق است.

اتوبوس رفت روبروی کوچه‌ای تنگ ایستاد. طوری که درش روبروی کوچه باز شود. یك طرف کوچه، ساختمانی پنج طبقه بود و طرف دیگرش دیوار بلوکی و بلند. آمدیم پایین، رفتیم ته کوچه، رسیدیم به دری آهنی. در را باز کردند. رفتیم توی محوطه‌ای. محیط زندانمان، شکل سالن بود. سمت راستش دو در آهنی داشت، با پنجره‌ای کوچك. هر کدامشان به یك زندان باز می‌شد. بعد از در دوم، به فاصله کمی، بعد از گذر از پیچی نود درجه، در آهنی دیگری بود که باز

می‌شد به اتاق نگهبانها. سالن، بعد از دیوار اتاق نگهبانها، تبدیل می‌شد به راهرویی باریک، که یك طرفش دیوار آن اتاق بود و طرف دیگرش امتداد دیواری بود که از در ورودی ادامه داشت. در مدخل راهرو هم دری آهنی بود، که همیشه باز بود. با گذر از راهرو رسیدیم به محوطه‌ای کوچك. سمت راستش دو توالت بود، یکیش، با چوبی که روی سنگش می‌گذاشتیم، می‌شد حمامی که دوش نداشت. از آفتابه استفاده می‌کردیم به جای دوش.

کنار دیوار روبرو هم پاشویهٔ کوچکی بود، با چند شیرآب. به فاصله کمی از توالتها سقفی بود، انباشته از سیم خاردار. اتاقها سه گوش بودند. آن دو اتاق را می‌توانستیم نیم دایره‌ای بدانیم که میانش را دیواری کشیده باشند. جنس دیوارها از سیمان بود، سیمانی زرد رنگ.

همه چیز آنجا ترس در دل آدم می‌انداخت: بوی نم، چهره‌های خشن زندانبانها. کابلهای سیاه در دستشان. تا پایان سرنوشت جنگ بایستی میان آنها می‌ماندیم!

در اتاقها باز شد. جدامان کردند. نصفمان را یك اتاق، نصفمان را اتاق دیگر. رفتیم تو. تنها نبودیم، کسان دیگری قبل از ما آنجا بودند، با لباسهای ارتشی، قیافه‌های تکیده، رنگ و روی پریده، کز کرده در گوشه‌ای از اتاق. همه‌شان بلند شدند آمدند همه‌مان را در آغوش گرفتند. خواستیم بدانیم چند وقت است آنجا زندانی‌اند. گفتند از بعد از عملیّات فتح‌المبین، درست چهل روز قبل.

پیرمردی هم آنجا بود، سیاه چهره، با موهای جوگندمی، نشسته روی چند پتوی پاره و تشکی ابری و کوچك. هوا خیلی گرم بود. همه‌مان خیس عرق شده بودیم. پنجره کوچك نزدیك سقف برای تهویه هوای اتاق کافی نبود. بچه‌ها حرف می‌زدند، همهمه می‌کردند، صداشان می‌پیچید توی اتاق و توی آن راهرو کوچك روبرو. نگهبانها می‌آمدند با داد و فریاد و ناسزا ساکتشان می‌کردند. بچه‌ها باز حرف می‌زدند. آنها باز از پشت همان پنجره کوچكِ روی در، با خشونت، صالح را صدا می‌زدند، بش می‌گفتند ساکتمان کند. پیرمرد از جاش بلند شد رفت سمت در. فهمیدیم او صالح است. حرفهاشان را گوش کرد، برگشت طرفمان، اول با داد و فریاد و بعد با خواهش و تمنا ازمان خواست ساکت باشیم، شلوغ نکنیم بیشتر از این. کلمه‌ها را جا به جا ادا می‌کرد. فهمیدیم عرب است.

لحظه‌ها به کندی و سختی می‌گذشت و ما به آینده مبهم خود فکر می‌کردیم. کم‌کم سر صحبت را با دوستان ارتشی‌مان باز کردیم. فهمیدیم آنجا بازداشتگاه موقت ماست. فهمیدیم به اردوگاه منتقلمان خواهند کرد، بعد از تکمیل پرونده. فهمیدیم اردوگاه جای بزرگتری است که همهٔ آنهایی را که از اوّل جنگ تا آن روز اسیر شده‌اند، در آنجا نگه داشته‌اند. فهمیدیم همه اسرا، قبل از رفتن به اردوگاه، آورده می‌شوند اینجا. آورده می‌شوند بازداشتگاه، برای بازجوییهای مقدماتی اوّل یا بازجوییهای بعدی بیشتر. فهمیدیم اگر متوجه بشوند کسی پاسدار است یا فرمانده یا هر پست مهم دیگر، منتقلش می‌کنند به زندانهای انفرادی بغداد، برای بازجوییهای بیشتر.

آنها می‌گفتند: «عراقیها فهمیده‌اند ما برجه‌داریم.»

ـ «برای همین است که اذیتمان می‌کنند.»

ـ «برای همین است که نمی‌برندمان اردوگاه.»

ـ «می‌خواهند ازمان اطلاعات بگیرند.»

ـ «اما کم کم دارند می‌فهمند باید مأیوس بشوند.»

ـ «ممکن است ما را هم با شما از اینجا ببرند.»

صالح برامان سؤال شده بود. از آنها از هویت او پرسیدیم. فکر می‌کردیم باید همدست عراقیها باشد. یعنی حتی جاسوس تصورش می‌کردیم.

گفتند: «نه. این طورها که شما فکر می‌کنید نیست.»

ـ «او از دوستداران امام است.»

ـ «ایرانی است.»

ـ «درست مثل بقیه ما.»

ـ «فقط اسیر است.»

ـ «اینجا فقط به عنوان مترجم نگهش داشته‌اند.»

## ● مصاحبه یا شکنجه؟!

در باز شد. سربازی عراقی آمد تو، با گونی نانی در دست. دادش به یکی از بچه‌ها. گفت هر چه هست، تقسیمش کنید بین بچه‌ها. نان بود. از همان سَمونهای بصره. گفت ناهارمان است.

بلند شدیم برای نماز ظهر، هر کس در گوشه‌ای. عملیات تکمیل پرونده شروع شد. یك میز و صندلی گذاشته بودند توی محوطهٔ زندان. بردندمان بیرون، تك‌تك. عکسمان را می‌گرفتند، اسمهامان را دوباره می‌نوشتند، برمان می‌گرداندند سرجای اول. برگشتنا کسی بازوم را از پشت گرفت. سربازی عراقی بود. گفت: «تعال!»

از اشاره‌اش فهمیدم باید بروم دنبالش. دستم هم توی دستش بود. داشت همراه خودش می‌کشیدم. مجبور بودم بروم دنبالش. رفتیم به آن کوچهٔ باریك. سرباز راه نمی‌رفت. انگار می‌دوید. من هم دنبالش قدمهای تندتر برمی‌داشتم، چیزی مثل دویدن. رفتنا صدای داد و فریاد کسانی را شنیدم. حدس زدم دارند شکنجه می‌شوند. ایستادیم کنار دری. چند نفر از بچه‌های خودی کنار در بودند، همه کم سن و سال، و از بچه‌های آشنای عملیّات.

خاطره‌های روز اعزام آمد جلو نظرم. فرمانده نمی‌گذاشت من و بچه‌های دیگر (آنها که مثل من جثه کوچکی داشتند) بیاییم جبهه. می‌گفت: «شماها اگر اسیر بشوید، عراقیها مجبورتان می‌کنند بگویید ما را به زور آورده‌اند جبهه.»

دو تا سرباز ایستاده بودند کنار در. می‌گفتند و می‌خندیدند. حالا دیگر باید خودم را برای امتحانی سخت آماده می‌کردم. در باز شد. سربازی آمد بیرون، با هیکل بزرگ نخراشیده، آستینهای بالا زده، کابل کلفت سیاهی در دست، و موهای وزوزی سیاه. فحشی داد و یقه یکی از بچه‌ها را گرفت، انداختش از اتاق بیرون. صورتش کبود بود. ناله می‌کرد. سرباز دیگر نفر بعدی را فرستاد جلو. نفر بعدی رفت کنار در. سرباز اوّل کشیدش تو اتاق، در را بست.

نوبت من هم شد. رفتم تو. پشت میزی چوبی، مردی چاق نشسته بود، با صورت سبزه و گرد، و چشمهایی ریز. موهای صافش را ریخته بود دو طرف سرش. شبیه پاکستانیها بود. ضبط صوتی هم روی میز بود. چوب فلك را بعد دیدم. کنار تخت بود، با چند کابل به هم تابیده. دکوراسیون اتاق ترس در دل آدم می‌انداخت. دو مرد دیگر هم آنجا بودند. یکی‌شان همان سرباز نخراشیده بود. و آن یکی، یکی از افراد سازمان اطلاعات عراق، با پیراهن چهار جیب راه راه، و آستین کوتاه. لباس فرمشان بود.

تا به حال خودم را این قدر تنها و بی‌پناه حس نکرده بودم. در دل مدام از حضرت زهرا (س) کمك می‌خواستم. سکوت را مردی شکست که روی تخت نشسته بود. به فارسی گفت: «بیا جلو، بشین اینجا!»

رفتم جلو، آهسته، نشستم زمین. ازم خواست خودم را معرفی کنم. خواست بگویم چند سالم است.

«اسمم احمد است. هفده سالم است.»

آن روزها شانزده سالم بود. ظاهرم امّا کمتر از این را نشان می‌داد. باورشان نشد.

«چرا دروغ می‌گویی؟ راستش را بگو!»

«دروغ نمی‌گویم، سنم همین است که گفتم.»

جوش آورد. از تخت بلند شد، نیم خیز شد طرفم. گفت: «خوب گوش کن ببین چه می‌گویم، هر چند سالی که داری داشته باش. من فقط می‌خواهم ازت بشنوم که چهارده سالت است. می‌خواهم صدات را این تو ضبط کنم... شیر فهم شد؟»

«من هفده سالم است. واسهٔ چی باید بگویم چهارده سالم است؟»

«لجبازی نکن. من دوست ندارم کتك بخوری، اما اگر بخواهی عقلت را به کار نیندازی، این دو تا آن قدر می‌زنندت که جانت بالا بیاید.»

ضبط صوت را گرفت جلو دهانم. گفت: «حالا من بت می‌گویم خودت را معرفی کن، تو هم خودت را معرفی می‌کنی، می‌گویی چهارده سالت است... فهمیدی؟»

سرم را انداختم پایین. گفتم: «من هفده سالم است.»

بلند شد گفت: «باشد، حالا برو بیرون بایست، بعد حسابت را می‌رسم. کاری می‌کنم که سن دقیقت یادت بیاید.»

آن دو نفر آمدند مثل پر کاه بلندم کردند، انداختندم از اتاق بیرون. نفر بعدی را بردند. صدای شلاق و داد و فریاد آمد. تحمّل آن صداها کم از شکنجه شدن نبود. لحظه‌ها به کندی می‌گذشت.

باز نوبت من شد. رفتم تو.

«بالاخره می‌گویی چند سالت است یا نه؟»

سرم را انداختم پایین، چیزی نگفتم، سکوت چندان طول نکشید. ضربه‌ای خورد به کمرم. کابل بود. بم حالت شوك دست داد. گیج شدم. ضربه‌های بعدی خورد به سر و صورتم. افتادم زمین. گرمایی را نزدیك صورتم احساس کردم. گرمای سیگار بود. سیگار یکی از آن دو نفر. چنگ انداختم، سیگارش را توی دستم له کردم. با کابل افتادند به جانم. چیزی عایدشان نشد. مرد ازشان خواست دست بکشند. بدنم خیلی درد می‌کرد. هنوز افتاده روی زمین بودم، مرد چاق از جاش بلند شد آمد طرفم. لبخند بر لب داشت. گفت: «اینها بت رحم نمی‌کنند. چرا می‌خواهی خودت را اذیت کنی؟ حرفم را گوش کن، هر چه بت می‌گویم، همان را بگو. یك کلام بگو چهارده سالت است. فقط همین.»

همچنان خاموش بودم.

مأمور سازمان اطلاعات آمد کنارم، نوك سلاح کمری اش را گذاشت کنار شقیقه ام، فشار آورد و گفت: «یالله، احچی!» (زود باش حرف بزن!)

مرد چاق گفت: «ببین، اگر حرف نزنی، همین جا اعدامت می کنیم. عاقل باش. هر چی بت می گوییم، همان را بگو!»

تصمیم گرفتم یك سال بشان تخفیف بدهم. تصمیم گرفتم سن واقعی خودم را بگویم.

«من هفده سالم است. اما حالا که قرار است دروغ بگویم، حاضرم بگویم شانزده سالم است.»

مرد گفت: «ببین. اصلا نه شانزده سال تو، نه چهارده سال ما. بگو پانزده. من هم قول می‌دهم اذیتت نکنم.»

«از این کمتر نمی گویم.»

در دل به همه شان می خندیدم، از این همه چانه زدن برای سن و سالم. وقتشان را بیشتر از این صرف من نکردند، مصاحبه تمام شد.

مرد گفت: «اگر یك کلام از این چیزهایی که اینجا گذشت، درز پیدا کند بیرون، بی‌معطلی اعدامت می کنیم.»

نای راه رفتن نداشتم، از شدّت درد. خوشحال هم بودم از اینکه به حرفهاشان گوش نکرده‌ام. آمدم بیرون. با یکی از سربازهای کنار در، راه افتادم طرف زندان. (آن دو سرباز، نسبت به بقیه، مهربانتر بودند) برگشتنا، آنکه با من آمده بود، وقتی دید پاهام درد می کند، نمی‌توانم تند راه بروم، پا به پای من آمد. از نگاهхаش فهمیدم دلش می‌خواهد چیزهایی بپرسد. شاید می‌ترسید کسی ببیندش. شاید هم فارسی نمی‌دانست. فقط گفت: «الله کریم. الله کریم.»

معنی اش را می‌دانستم.

## ● وداع خاموش

حسن پرسید: «کجا بودی تا حالا؟»

«تشکیل پرونده.»

حرف را عوض کردم. دلم نمی‌خواست حسن چیزی بفهمد. آستینم رفته بود بالا. یکی از بچه‌ها دیدش. گفت: «کی تو را زده؟»

حسن فهمید. وارسی‌ام کرد، با ناراحتی. چشمش که به کمرم افتاد، اشك تو چشمهاش حلقه زد. گفت: «خدا لعنتشان کند.»

خواست بداند چه بلایی سرم آورده‌اند. خواست بداند برای چه این همه کتك خورده‌ام. داشتم براش تعریف می کردم که در زندان روی پاشنه چرخید و با سر و صدا باز شد. همهٔ نگاهها برگشت طرف در. شاید اگر کسی مرا در آن لحظه می‌دید، می‌توانست حیرتم را ببیند. تو درگاهی در، اسماعیل (سرباز شکنجه گر اتاق مصاحبه) ایستاده بود، با کابلی در یك دست و لیستی در دست دیگر. نگاهی انداخت به همه. صالح را صدا کرد. جایی را از لیست نشانش داد، برگشت خیرهٔ ما شد. همه ساکت بودند. می‌خواستند ببینند چه کاری می‌تواند داشته باشد با ما یا هر کس.

صالح گفت، با صدای بلند: «احمد، محمد، یوسف، یوسف‌زاده.»

همه نگاه کردند ببینند صاحب اسم کیست. آنها هم که می‌شناختندم، نگاه متعجب و نگران داشتند.

بلند شدم گفتم: «بله.»

سرباز خیره‌ام شد. چیزهایی هم به صالح گفت.

صالح نگاه مشکوکم کرد. از این نگاه هم چیزی نفهمیدم. اسماعیل داشت می‌رفت که یکی از دوستان ارتشی بلند شد گفت: «صالح! بگو صبر کند، بگو صبر کند!»

نزدیك دو ماه آنجا بود. عربی می‌دانست.

اسماعیل برگشت، نگاه تندی بش کرد، از صالح خواست حرفهاش را ترجمه کند.

دوست ارتشی‌مان گفت، به صالح: «بش بگو این پسر می گوید اشتباه گفته. بگو می گوید چهارده سالش است. بش از همین چیزها بگو!»

به من گفت: «اخوی جان! می‌خواهند شما را بفرستند ایران. شاید راست باشد. این کار را برای تبلیغات انجام می‌دهند. این یارو الان داشت به صالح می گفت که ما بش می گوییم بگو چهارده سالت است، قبول نمی کند. اگر قبول می کرد، می فرستادیمش برود ایران. ولی حالا که می گوید هفده سالم است، از ایران خبری نیست.»

سرباز عراقی صدام زد، با صدای بلند: «یالله! إطلع خارج!»

صالح گفت: «می گوید زود برو بیرون.»

نگاه به حسن کردم. می‌دانستم دروغ می گویند. می‌دانستم از ایران خبری نیست. نمی‌دانم چرا اطمینان داشتم این چیزها را می‌دانم. حسن هنوز نمی‌توانست چیزی بگوید. مبهوت ماجرا بود.

گفتم: «باز هم همدیگر را می بینیم، حسن جان... فعلاً خداحافظ.»

بیرون زندان بودم، کنار همانها که پشت در اتاق مصاحبه دیده بودمشان. به ستون یك ایستاده بودند. مرا فرستادند ته صف. اتاق نگهبانها را خالی کردند، بردندمان آنجا. یك سرباز عراقی آمد تو، با برگ سفید کاغذی در دست. اسمهامان را نوشت، تك‌تك، و تحویل کسی دیگر داد. تحویل مردی مسّن، که مسؤول زندان بود. سرشماریمان کرد، گفت: «ثلاث و عشرين.» (بیست و سه)

هر کدامان را از جایی پیدا کرده بودند، آورده بودند آنجا. از سر و رومان معلوم بود که تو مصاحبه کتك مفصلی خورده‌ایم.

مسؤول زندان آمد جلو. بعدها فهمیدیم اسمش «ابوقاص» است. قدی داشت بلند و کشیده. فکش از صورتش زده بود بیرون. روی مچ دستش هم چند خط موازی خالکوبی شده بود. چیزهایی به عربی گفت و از صالح خواست برامان ترجمه کند.

صالح گفت: «شما را از بقیه جدا کرده‌ایم، فقط به خاطر این که کوچکتر از آنهای دیگرید. رییس جمهور ما دستور داده شما را آزاد کنیم. ایشان فیلم شما را، وقتی بصره بوده‌اید، دیده و دستور داده به وضعتان رسیدگی کنیم. دستور داده همه‌تان را توسط صلیب سرخ بفرستیم پیش خانواده‌هاتان. شما هم به خاطر محبتی که در حقتان کرده، دعاش کنید!»

یکی از بچه‌ها دستهاش را گرفت بالا، با صدای بلند گفت: «خدا نصفش کند!»

گفتیم: «آمین!»

ابوقاص لبخند تشکری زد، از اتاق رفت بیرون. در را هم بست. اتاق بزرگتر از اتاق قبلی بود. راحت تر بودیم، می‌توانستیم بنشینیم یا دراز بکشیم. در و دیوارش هم تمیزتر بود، چون اتاق نگهبانها بود.

یاد حسن افتادم، وقتی که در را بستند. حسن بزرگتر از من بود. با او بودن، در آن روزهای اول اسارت، برام آرامش روحی به وجود می‌آورد. از نبودش احساس دلتنگی می کردم. آفتاب داشت از آن طرف میله‌های زندان رنگ می باخت. پنج ساعت از ورود ما به محیط جدید زندان می گذشت. کز کرده بودم گوشه‌ای و وعده‌های عراقیها را پوچ تصور می کردم. می‌دانستم آزادی امری محال است، به آن زودی. تازه اگر هم امری ممکن می بود، بی‌حسن، دلم راضی به رفتن نمی شد. گاه خودم را تنها و بی حسن در راه ایران می‌دیدم. گاه با او در خیابانهای شهرم قدم می‌زدم. گاه حتی کنار پیکر خونینش خودم را غمزده می‌دیدم. گاه نگاه به دستهای پینه بسته مادرم می کردم.

کسی گفت: «دارند بقیه را می برند.»

یکی از بچه‌ها داشت نگاه به بیرون پنجره می کرد.

دلم هُرّی ریخت پایین. خودم را رساندم پشت پنجره. داشتند بچه‌ها را می‌آوردند بیرون، می بردندشان از دری بیرون، از همان دری که به کوچه باز می‌شد. پاهام سست شدند. قدرت ایستادن نداشتم. نمی‌دانم چه نیرویی سرپا نگه‌ام می‌داشت. حسن را هم میان صف بچه‌ها دیدم. چشمهاش داشت دنبال من می‌گشت. صداش زدم. نگاه دورم کرد. سوختم. نمی شد کاری کرد، داشت می‌رفت، داشت قلب مرا با خودش می برد و نمی شد کاری کرد. دیوار زندان سدّی شد میان نگاههای دورمان. بغض گلوم را فشرد. اشکی غلتید روی صورتم. کسی نباید آن را می‌دید. رفتم کناری، توی خلوت خودم.

## ● تزویر

روز بعد عراقیها لباسهای نظامی‌مان را گرفتند، یك دست لباس شخصی دادند به همه‌مان. از فردای آن روز تبلیغات عراقیها شروع شد. هر روز با انبوه خبرنگارها روبرو بودیم. آن روزها روزنامه‌های عراق (که گاه صالح از عراقیها می‌گرفت، گاه خودشان برامان می‌آوردند) مقاله‌هایی از کرامت و انسانیت صدام حسین در مورد اطفال ایرانی چاپ می کردند، به جای اینکه گزارشی از عملیّات بیت‌المقدس چاپ کنند. پیروزی بچه‌ها بایستی به طریقی زیر سؤال می‌رفت، که می‌رفت.

یك روز ما را همراه عدهٔ زیادی از خبرنگارها بردند به یکی از پارکهای بغداد: «حديقة الزوراء». صالح هم بود، به عنوان مترجم. آنجا همه‌مان را بازور سوار اسباب بازیها کردند تا خبرنگارها ازمان عکس بیندازند. هر فلاش دوربین، رگبار گلوله‌ای بود که بر سینه‌مان می نشست.

روزی آمدند گفتند: «می خواهیم ببریمتان زیارت کاظمین.»

باز هم تبلیغات. امّا به زیارتش می ارزید.

راه افتادیم. بعد از ساعتی ماشین از روی پلی گذشت. بالاش روی تابلویی نوشته بودند: «جِسرائمه اطهار» (پل ائمه اطهار)

پل را که رد کردیم، گلدسته‌های نورانی کاظمین آمد مقابل دیدگان اشك‌آلودمان. منقلب شد قلبهامان. نتوانستیم جلو اشکهامان را بگیریم.

کنار حرم مطهر آن دو امام معصوم فرصتی یافتیم غم دل بگشاییم و حرف چندین و چند سالهٔ مشتاقان زیارت کربلا را به فرزندان امام عاشقان برسانیم.

اشکها گونه‌هامان را تبدار کرده بود. پروانه‌وار طواف می‌کردیم حرمین آن امامان عزیز را.

گوشه و کنار حرم عدّه‌ای از شیعیان عراق، با دیدن طواف عاشقانهٔ بچه‌های ایرانی، گریه‌کنان نگاهمان می‌کردند، بی‌آنکه کاری از دستشان بربیاید.

طولی نکشید که از حرم بیرونمان کردند. راه افتادیم، برگشتنا ماشینمان کنار یکی از میدانهای بزرگ شهر توقف کرد. پیش از رسیدن ما، نیروهای امنیتی، درجاهای از پیش تعیین شده ایستاده بودند.

تا پیاده شدیم، دوربینهای فیلمبرداری کار افتادند و پا به پامان تا وسط میدان آمدند. ازمان خواستند اطراف میدان قدم بزنیم تا وانمود کنند اسرای ایرانی آزادانه در خیابانهای بغداد قدم می‌زنند. چند تا بچه عراقی را هم فرستادند میان ما. مدح صدام را می‌کردند، با شعارها و شعرهایی که می‌خواندند. هفت تا ده ساله می‌نمودند. لباسهاشان عربی بود و شعرهاشان را با حالتی معصومانه می‌خواندند. نتوانستیم طاقت بیاوریم این همه حیله را. هر کداممان رفتیم نشستیم گوشه‌ای، دور از چشم دوربینها. مأمورها عصبانی شدند. آمدند بچه‌ها را با خشونت مجبور کردند دو به دو با هم قدم بزنند تا خبرنگارها بتوانند فیلمشان را تهیه کنند.

فردای آن روز تلویزیونی آوردند داخل زندان، برای دیدن تصویرهای دیروز خودمان. گوینده می‌گفت، با آب و تاب: «کودکان ایرانی آزادانه در خیابانهای بغداد به تفریح مشغولند. آنها بزودی عراق را به قصد ایران ترك خواهند کرد.»

هر روز در جبهه‌ها پیروزی جدیدی نصیب بچه‌ها می‌شد. اسرایی که در مرحله‌های مختلف عملیّات بیت‌المقدس اسیر شده بودند، منتقل شده بودند زندان ما. تمام این خبرها را برامان هدیه آوردند. هر وقت اسیری پا می‌گذاشت تو زندان، همه دورش جمع می‌شدیم و می‌پرسیدیم: «بالاخره خونین شهر آزاد شد یا نه؟»

«عراقیها چی؟ آنها را توانستید از خاك خودمان بیرون کنید یا هنوز هم...؟»

در یکی از روزهای آخر اردیبهشت سال شصت و دو، ساعت هشت صبح، آوردندمان از زندان بیرون. گفتند: «امروز قرار است کارهای نهایی آزادیتان را انجام بدهیم.»

«فقط باید کمکمان کنید، در بعضی چیزها که ازتان می‌خواهیم.»

«عاقل باشید!»

«این شانس را از دست ندهید!»

«حالا بروید سوار آن مینی بوس بشوید!»

مینی بوسی منتظرمان بود، سرهمان کوچه. سوار شدیم. از خیابانهای زیادی گذشتیم. رسیدیم به یك منطقه نظامی دیگر. دژبانها آمدند جلو، با مسؤولان زندان حرف زدند. همه‌شان توی ماشین اسکورت بودند، پیشاپیش ما. اجازه ورود داده شد. سه جای دیگر هم جلومان را گرفتند. باز اجازه ورود داده شد. رسیدیم جایی که روبرومان ساختمانهایی بلند و مجلّل بود. (بعدها فهمیدیم آنجا مجلس ملی عراق بوده است).

به صف شدیم، رفتیم طرف یکی از همان ساختمانها. نمی‌دانستیم کجا می‌برندمان. صالح هم چیزی نمی‌دانست. از چند تا پله رفتیم بالا. از سالن خلوت و مرتبی گذشتیم. رسیدیم به اتاقی. مسؤول زندان در زد، وارد شد. ما هم پشت سرش رفتیم تو. اتاقی بود مبله و بزرگ، با میزهایی شیشه‌ای در وسط. در گوشه‌ای از اتاق، پشت میزی بزرگ و زیبا، مردی نشسته بود، با تبسمی بر لب. ازمان خواست بنشینیم. بعد با مسؤول زندان شروع کرد به حرف زدن. بلند حرف می‌زدند با هم. ما هم نشستیم به نگاه کردن در و دیوار و چیزهای لوکس دیگر. کف اتاق موکت نرمی داشت. عکس تمام قد صدام هم، با لباس نظامی، پشت سر آن مرد، چسبیده شده بود به دیوار. یك تلویزیون هم گوشه دیگر اتاق بود. از نگاههای مرد حدس زدم باید منتظر کسی باشد که این قدر نگاه به در اتاق می‌کند. گاهی خنده‌های آن دو مرد رشته‌های افکارمان را می‌گسست.

نیم ساعت گذشت. شخصی آمد تو، چیزی به آن دو گفت، رفت. به صفمان کردند. راه کشیدیم دنبالشان. رفتیم از اتاق بیرون، رفتیم توی سالنی بزرگ، با سقفی بلند و منقش و گچبری شده، و لوسترهایی بزرگ. روی موکتهای کف سالن فرشهایی بزرگ و قیمتی هم انداخته بودند. روی دیوارها پر بود از عکسهای مختلف صدام، با لباسهای کردی و عربی و نظامی، در قابهایی نفیس. آنجا فقط یك بار بازرسی بدنی‌مان کردند. همه چیز برامان عجیب بود، حالت سربازها، مسؤول زندان، کسانی که با لباسهای مرتب از این اتاق به آن اتاق می‌دویدند، فضای ساختمان و سالن، سکوتها، در و دیوار، عکسها، تزیینات، همه چیز برامان عجیب بود، و حتی اضطراب‌آور. هر چه زمان می‌گذشت، اضطرابمان هم بیشتر می‌شد.

چند بار، آمدنا، از صالح خواستیم برود بپرسد ببیند ما را کجا می‌برند، با این همه سرعت. نتوانست. نگفتندش.

رسیدیم به سالنی بزرگ. بش می‌گفتند سالن اجتماعات. میز بزرگ نعلی شکلی آنجا بود، با صندلیهای زیاد، در وسط سالن، که حدود پنجاه نفر می‌توانستند دورتادورش بنشینند. خبرنگارها پیش از ما آنجا بودند. پشت سرشان هم حلقه دیگری از نظامیان مسلح و ورزیده ایستاده بودند، با قدهایی بلند و ظاهری آراسته. هیچ حرکتی از ردّ نگاهشان دور نمی‌ماند.

ما را از جلو خبرنگارها گذراندند. نشستیم روی صندلیهایی که برامان در نظر گرفته بودند. منتظر بودیم ببینیم این بار چه نقشه‌ای دارند. صدای پای چند نفر آمد، از بیرون سالن. صدای کوبش پاهایی می‌آمد، به علامت احترام نظامی. فهمیدیم باید کس مهمی آنجا دعوت داشته باشد. نگاه چرخاندیم. صدام وارد سالن شد. دست دختر بچه‌ای را گرفته بود. با لبخندی ساختگی رفت نشست پشت صندلی‌اش. گفت: «اهلاً و سهلاً.»

تو چشمهاش برق نفرت موج می‌زد.

«شما کودکید. باید الان تو مدرسه باشید، نه تو میدان جنگ.»

یادش رفته بود بگوید چطور ما و دوستان همسن و سال ما توانسته بودیم ترسی بزرگ در دل افسران عالیرتبهٔ او بکاریم.

«ما خواهان صلحیم. اما ایران به آتش جنگ دامن می‌زند.»

ما سکوت کرده بودیم. چیزی بش نمی‌گفتیم. حرفش که تمام شد، کسی با دسته گلی سفید آمد تو سالن. گلها را داد دست دختر کوچك صدام (هلا) تا تقسیم کند بینمان. صدام که خشممان را دید، برای این که خودش را مهربان نشان بدهد گفت: «برای اینکه بخندید، دخترم می‌خواهد براتان یك لطیفه تعریف کند.»

پرسید: «تو بلدی برای اینها لطیفه تعریف کنی، دخترم؟»

دخترك داشت نقاشی می‌کشید. با سرش اشاره کرد نه. صدام نیشخند زد. مأیوس شد. بلند شد رفت، همه چیز تمام شد. باز بَرمان گرداندند به جای اول، به زندان.

● از کتابی به همین نام، که توسط انتشارات نیروی زمینی سپاه پاسداران منتشر می‌شود.

# یک دانگ از بهشت

مسعود شصتی

پا که در راه می‌گذاری، دیگر هیچ نمی‌فهمی. ابتدایش را گم می‌کنی. به انتهایش هم هرچه می‌روی نمی‌رسی. انگار این راه تمامی ندارد. خسته می‌شوی. نفست بند می‌آید. پاهایت بی‌اختیار جلو می‌روند. کُنده می‌شوی و جلوتر می‌افتی. تا زانو در گِل فرومی‌شوی. اما باز هم به در می‌آیی. کَت و کولت کنده می‌شود از این همه بار. سرما امانت را می‌بُرد. آب یخ از درز پوتینت داخل می‌زند. درد پاهایت را کرخت می‌کند. همچنان می‌روی. می‌بُری. باید بروی. پشت سر نفر جلویی، پا جای پای او، قدمی به چپ و راست، دودِ هوایت می‌کند. راه، فقط این راه است، صراط مستقیم. لحظه‌ای درنگ، گناهی بزرگ. خود که می‌مانی، هیچ، پشت سریهای تو هم می‌مانند. پس باید رفت. منوری شعله می‌کشد.

«بخیز!»

سینه بر گِل. منور آرام و نورانی بر دستانِ باد. به منور نگاه نکن. صورتت برق می‌زند. چشمانت سیاهی می‌رود. این اولین درس است. صبر کن تا این ستارهٔ شوم، خود افول کند. آنگاه برخیز. دل از خاك بکن. و باز هم برو. اما چقدر راه؟ گویی همین امشب می‌خواهند تا کربلا بروند. دلت شور می‌زند اگر مثل من اولین بارت باشد. دلهرهٔ خاطر. آیندهٔ نامعلوم می‌ترساندت.

«چه خواهد شد؟»

خمپاره‌ای بر پُل می‌ترکد. ناله‌ای جانخراش. امدادگر می‌ماند تا مجروح را ببندد. باقی می‌روند. دل به دریا می‌زنیم. تا کمر در آب گندیدهٔ دریاچه. سلاحها بر دست. سرما چهارستون بدنم را می‌لرزاند. شلپ شلپ از آب بیرون می‌زنیم. قدم بر سینهٔ نخلستانِ

نخلهای شکسته، سوخته، خمیده، نخلهای بی سر. باید دوید. اینجا در تیررس مستقیم است. تیر از بالای سرم زوزه می کشد، سرخ و داغ. ستون میان نخلها هزار پیچ می خورد و پیش می رود. سایه‌های دراز، زیر نور ماه. تند، پرشتاب، سایه‌ها جا می‌مانند. دشت می لرزد. هزار اخگر نورانی بر جان زمین، کاتیوشا. می خیزیم، چسبیده بر زمین. جهان می لرزد. آتش می سوزاند. درهم می پیچد. بارانی از سنگ و خاك بر جانمان می ریزد. تنم مورمور می شود، به خیال ترکش. سنگ بزرگی به کلاهخودم می‌خورد. صدایی در گوشم می پیچد. صدای زنگ. زنگ مدرسه را می زنند. بچه‌ها مثل سیل بیرون می‌ریزند. و من در این همهمه، او را می جویم. چشممان به هم دوخته می شود. می گریزد. دنبالش می دوم.

«های! وایسا، ترسو!»

پایم را پشت پایش می گذارم. هر دو به هم درمی غلتیم. خاك و مُشت. عرق. گوشم را می کشد. داد. گونه‌هام را با ناخن می خراشد. جیغ. دستی به سنگ، هرچه زور هست با سنگ بر سرش. خون. وحشت. خون. فریاد. خون. فرار. ترسیده‌ام. می گریزم. او به خود می پیچد از درد. هوار می کشد. ته دلم خالی شده است. بی تأمل می گریزم. از کوچه‌ها می گذرم. زمین می خورم. لنگه کفش کتانی ام جا مانده است. کتابهایم جا مانده‌اند. از نفس می افتم. پشت دیوار خرابه‌ای پنهان می‌شوم. ترس از همه چیز. از هرچه هست. دیگر صدایش به گوشم نمی‌رسد. آرام می‌شوم. قلبم رام می‌شود. هیچ صدایی نیست. سکوت. سکوت محض. نخلستان را در آغوش گرفته است. نه تیری می‌رود، نه تیری می آید. آتش بس خودمختارانه. ما به انتظار نشسته‌ایم. همین پانزده نفری که مانده‌ایم. کانال چقدر کوتاه است. اگر مثل بچه آدم بنشینی، سر و سینه‌ات بیرون می‌ماند. خط را دیشب شکسته‌اند. و اکنون باید نگه‌اش داشت. نعل اسبی میان نخلستان، پیچ در پیچ. کانالهای دست ساز، مالامال از جنازه. نشسته‌ایم به انتظار، من و کلاشم. به انتظار جنبنده‌ای، صدایی، تا ماشه فشرده شود. چشمها بی رمقند، اما باز. سکوت همچنان می خرامد لابه‌لای نخلستان. فقط از دور، از خطوط دیگر عملیات، صداها بلند است. موسیقی پرخروش و گنگ و آتشزا.

جعفری آرام به یك یك بچه‌ها سرمی‌زند. مسؤول دسته است. در راه ترکش ریزی بازویش را شکافته است. اکنون چپی سفیدش را به زخم بسته است.

«تا صبح اینجاییم. صبح کمك می‌رسه. اما هرچی بشه، همین امشب می شه.»

«برادر جعفری! می تونیم چیزی بخوریم؟»

«شکموهاش بخورند، اما کم. اگه مجروح بشین، غذا برمی گرده تو گلوتون.»

قاسمی می خندد: «جعفری، این شب آخریْ هم نمی‌ذاری دلی از عزا دربیاریم؟»

جعفری هم می خندد: «بادمجون بم آفت نداره.»

همگی می خندیم. سفیدی دندانها بر سیاهی شب. ماه آرام آرام پایین می‌رود. حسین بیسکویتش را باز می کند. دانشجوی خاك شناسی است. با هم می‌خوریم. لذیذترین خوردنی دنیا. خمیر می شود و پایین می‌رود. منوری در هوا پرپر می‌زند. نور سرخ بر صورت حسین می‌پاشد. سایه‌ای نیست در صورت او. منور می افتد. از ماه هم خبری نیست. تاریکی. تاریکی. هیچ چیز دیده نمی‌شود. نخلستان نیست. حسین نیست. بچه‌ها نیستند. چشمم سیاهی می‌رود؟ یا منم فقط؟ منِ تنها؟ منم و این بوی عفن جنازه‌ها؟ نه. مرا چه می‌شود؟ من کجایم؟ اینجا کجاست؟ چرا این طور شد؟ می‌ترسم؟ من می‌ترسم. پس دسته کجا رفت؟ جعفری؟ حسین؟

«حسین!»

«هان! چیه؟»

«اینجایی؟... چقدر تاریك شد یهو!»

«ماه رفت. حالا می آن.»

حالا می‌آیند؟ آرام آرام از لابه‌لای نخلها پیداشان می‌شود. پیش می‌آیند، در تاریکی محض. می‌رسند. بیرحمانه پا بر جنازهٔ یادکرده‌ام می گذارند. هوف. بادم خالی می‌شود. باد سرد از میان نخلها زوزه می کشد و از یقهٔ بادگیرم داخل می‌شود. دور کمرم می‌پیچد.

«ووووی.»

«چته؟ سردته؟»

«آره.»

حسین نگاهم می‌کند. نی‌نی چشمهایش در تاریکی سوسو می‌زند. نگاه. نگاه. نگاه. گویی می‌خواند حرف دلم را. می فهمد. می‌داند. همه چیز را می‌داند. نگاهش دلم را می‌لرزاند. ترس. ترس از افشای راز. آنچه که همیشه بر جان آدمی چنگ می‌اندازد. نکند دیگری بفهمد. ظاهرسازی. آبروداری. فهمید که من می‌ترسم.

«می‌خوای بادگیر منو هم بپوشی؟»

«نه، نه. خوبه.»

تو نمی‌ترسی حسین. حتی سردت هم نیست. حق داری. تو که مثل من اولین بارت نیست. تو بارها این راه را آمده‌ای. تپه. دره. رودخانه. نخلستان را در نور دیده‌ای. اما من؟ من چه، حسین؟ من که ندیده‌ام. این صداها با گوش من نامأنوس است. سلاح در دستم بی‌قواره است. کوله بر پشتم سنگینی می کند. من فقط با صورتکهای معصوم پای تخته آشنایم. نگاهم می کند با دو چشم سیاهش. باد سر نخل را خم می کند. تنبیه‌اش می‌کنم. گوشش را می‌کشم. صفر می‌دهم. چرا دفترش را پاره کردی؟ چرا مشقت را ننوشتی؟ می‌ترسد از من. من چه بی‌رحمم. می‌ترسم. من می‌ترسم، حسین، چه کنم، حسین؟

«وصیت نوشتی؟»

وصیت؟ راستی نوشتم؟

«آره، یه چیزی نوشتم.»

«من که نرسیدم. یادت باشه اگه برگشتی بگو فلانی یك سال نماز قضا داشت، دو روز روزه.»

اگر برگشتم؟ مگر تو برنمی گردی؟

«از کجا معلوم که من برمی گردم؟»

«تو برمی گردی.»

چه فیلسوفانه! انگار تمام رازهای طبیعت را می‌داند. گویی از آینده برگشته است. دلم را می‌لرزاند. نسیم کلامش خردم می‌کند. تکه تکه می‌شوم. منور خوشه‌ای می‌ترکد بر فراز نخلستان. یکی، دوتا، پنج تا، بیست تکه می‌شوم، چون جدول ضرب.

«هفت هفت تا؟»

«اجازه آقا، اجازه... چهل و نه تا.»

من چه کنم؟ من که‌ام؟ در زیر روشنایی دروغین منورها. در این زیبایی وهم‌انگیز. ردیف ردیف بچه‌هاست در کانال. برق می‌زند پیچ برنجی کلاهخودشان. و دوچشم خسته‌شان، گرسنه و برراه. اما من انگار نیستم. کجایم من؟ گپ می‌زنم. چای می‌خورم با مدیر. و مادربزرگ به افتخارم کوفته قلقلی درست می کند. من که‌ام؟ آن پای بریده و خون‌آلود از آنِ که بود؟ تکه‌ای از من؟ می‌ریزند. در را که باز می‌کنم، از سروکول هم بالا می‌روند.

«یواش! اتوی شلوارم می‌شکنند.»

سروصدا می‌کنند. غوغا. همهمه. سرم سوت می‌کشد. سوت. گرومپ. میان نخلستان خمپاره‌ای فرومی‌افتد، روبروی ما. و یکی دیگر پشت سرش. آمدند. آتش غلتانی و سپس پیشروی با نفرات. همان که جعفری گفته بود. تا می‌توانیم در کانال فرومی‌رویم. گرومپ. سومی نزدیکتر. گرومپ. گرومپ. گرومپ. پشت سر هم. بی امان. و هر دم نزدیکتر. نخلستان جهنم می‌شود. صدایی خشك. چه بود؟ نخلی شکست. ترکش داغ و تیز می گذرد از روی سرم.

«وای مولا!»

که بود؟ نمی‌دانم. مو بر تنم سیخ است. صورتم در خاك سرد. باران می بارد از خمپاره. زوزه می کشند. می افتند. فریاد. گوشت. آهن. خون.

«یا حسین!»

حسین نیست. از کانال بیرون پریده است. پاره پاره می کند چپیه‌اش را تا زخمهای تیموری را ببندد. محشری است. عاشورایی است. بوی باروت. بوی خون.

سوت کشیدهٔ خمپاره‌ای گوشم را سوراخ می کند. یکراست می آید از آسمان. گویی فقط برای من. به هم مچاله می‌شوم. زانو در بغل. می‌آید و می‌آید. زوزه می کشد. نزدیك می‌شود. می‌رسد و محکم سرش را به دریاچهٔ نزدیك کانال می کوبد. شترق. آخ. آن جنازه‌ای که بر آب بود، حتم تکه پاره شده است. اینها چیست که به رویم می‌پاشد؟ آب دریاچه؟ یا خون؟ خیس شدم. بر تمام جانم پاشید. خاله نقل می‌پاشد با پول. بچه‌ها می‌ریزند. حمید عکس می‌گیرد. حلقه‌ای می‌دهم، حلقه‌ای می گیرم. خنچهٔ عقد، پنج هزار تومن. دود از کله‌ام برمی‌خیزد، وقتی که به صورتش خیره می‌شوم، از زیر تور سفید. چه رؤیایی! چه قشنگ! انگار که من نیستم. انگار خواب می‌بینم. بیدارشو! عَجَملو شهید شد. صدای زنجیر تانك می‌رود محاصره‌مان کند.

جعفری داد می‌زند: «آرپی‌جی ببرید!»

می‌بریم. شش نفری از کانال بیرون می‌پریم.

«یاعلی!»

یکسر باید دوید، تا آن سوی نعل اسب. آتش مجال نمی‌دهد. خمپاره نمی‌افتد از صدا. اگر بمانی سوخته‌ای. پایم نمی کشد. عقب می‌افتم از همه. حسین پیش می‌رود، با دو کوله آرپی‌جی.

«بپرس!»

نمی‌توانم. بریده‌ام. نفس نمی‌آید. مُردم. گرومپ. چه شد؟ هیچ جا را نمی‌بینم. دراز به دراز بر زمین افتاده‌ام. چه شیرین! مثل خواب سحرگاهی. باغ.

حوری. بهشت. شهید. سر بلند می کنم. همان دشت است. پس چرا خونین و مالینم؟ چه دردی زبانه می کشد از درونم؟ وای! استخوان ساق پایم چرا بیرون افتاده است؟ عجب دردی!

«وای خدا!»

حسین برگشته است.

«چی شد؟»

«وای!... حسین پام قطع شده؟»

خون فواره می‌زند از زخم. حسین رگ را با بند پوتین می بندد.

«وای! یا فاطمه زهرا!»

«نترس! چیزی نیست. استخوان شکسته.»

کولم می کند. دستانم به دور گردنش. کوله‌ها را با دست می گیرد. سرمی خیزد و می‌دود. تلق‌تلق. استخوان شکسته‌ام به هم می خورد. نعره‌ام به آسمان می‌رود. دستم را به پای شکسته می گیرم. از گردنش رها می‌شوم، با پشت می افتم زمین. فریاد، نعره. درد فرومی‌رود تا اعماق تنم.

«به دادم برس، حسین!... یاحسین!»

«ذکر بگو! نترس!»

چه بگویم؟

می گویم: «فاغشیناهم و هم لا یبصرون.»

دوباره بر کول. دستانش به دور کمرم. کوله‌ها به دندانش. می‌دود تا کنار آن سنگر. جِر تزتی آ. یك دور تو، یك دور من. وصیت نوشتی؟ چه وصیتی؟ من که برمی گردم. یك سال نماز، دو روز روزه. می‌دانستم، می‌دانستم آب در قمقمهٔ پلاستیکی بدمزه می شود. آخ این سنگر چقدر تنگ است. حسین! این جنازه‌ها را بیرون بریز. أه! چه بوی بدی! باز حتم غذا را سوزانده‌ای. گند زدی با این آشپزی کردنت. بلد نیستی. از اول هم بلد نبودی. پنج و نیم زیادت هم هست. مادرت زار بزند، پدرت التماس کند، یك نمره هم اضافه نمی کنم. چه بی‌رحمم! به هیچ چیز رحم نمی کند. له می کند و می آید. نخلها زیر زنجیرهایش می‌شکنند. می افتند. خرد می شوند. اما همچنان پیش می‌آید. سیاه، بزرگ، آهنین، در قیرگون شب. در چاله چوله‌ها می افتد و درمی آید. تند. بی درنگ. می خروشد و می آید. می گازد. گِل از کنار شنی‌هایش می‌پاشد. همه‌مان را له می کند، گوشت چرخ کرده. می آید. حسین برمی‌خیزد. رشید. استوار. تانك می آید. گویی هیچ چیز جلودارش نیست. حسین، آرام، سرکشیده از تارك این خاکریز کوتاه، نشانه می‌رود.

قاسمی داد می‌زند: «بزنش دیگه! رسید.»

«بزن! بزنش، حسین!»

حسین، مطمئن، قدکشیده، چون نخل. تانك می آید. نزدیك، نزدیکتر. نفس در سینهٔ حبس. دیگر رسید. صدایش چه هول انگیز می‌پیچد در گوشم. ترس بر جان همه. غرش تانك. شکاف درجه. سفیدی استخوان من. نوك مگسك. غُرغُر قاسمی. زیر این خال سیاه و زشت. آتش. آتش بر جان تانك. شب روشن می‌شود ناگهان. تانك در لهیب آتش. نفسی راحت از سینهٔ ما برمی آید.

«خوبه. خوب شد... خوبه... بسه... بسه دیگه. دیگه فشار نده... خو... وای!... وای خدا!»

حسین با سرنیزه‌اش پایم را آتل بندی می کند. درد لحظه‌ای رهایم نمی کند. می‌پیچد در هیکلم. می جوشد. می کوبد. به درك. به درك. می خواستی نروی. چقدر گفتم نرو پسرجان! نرو! نان و حلوا را همین جا پیدا کن. رفتی؟ دیدی؟ حالا بچش. بکش. نوش جانت. گوارای وجود. بساز و بسوز. می سوزم. وای شانه‌ام چقدر می سوزد. آخ این زخم دیگر کجا بود. کی خورده‌ام که نفهمیدم. خون می‌چکد از آستینم. رنگ سرخ می‌پاشد بر افق. خون است. از بس که کشته‌اند در این نخلستان. برگهای سبز و سوخته این نخلها قرمز می‌زند. اما آنجا، میان آن سیاهیها، آن چیست که می‌جنبد؟ آهای! آمدند. یك ستون از نفرات، دژدانه. تیربارت را بکار. حالا وقتش است. اگر دیر بجنبیم قضا می شود. کفها بر خاك. تیمم می کنیم. اینجا که تنگ است. حسین! اول تو بخوان. نشسته. سرت را هم خم کن. دوشکاها کار افتاده‌اند. تیرهای رسام سرخ و نورانی رد می شوند از روی سرمان. بیا! نزدیك بود به سرت بخورد.

«الله اکبر!»

تیر می آید از دوطرف. تانکها عقب می کشند و به توپ می بندند. مستقیم. خاکریز از هم می پاشد. سنگر می لرزد. نخلستان را به آتش می کشند. حسین تندتر بخوان. تانکها می کوبند. شخم می‌زنند. تاله‌ها دوباره جان می گیرند. ترکش جِر می‌دهد. تیر سوراخ می کند. آنجا را بپّا! شلیك کن. به رگبار ببند. آرپی جی. حواست کجاست؟ حدادی شهید شد. ابوطالب شهید شد. معصومی شهید. حسین، تندتر بخوان! زمین و زمان را به هم می پیچند. صدا صدای شلیك و انفجار. باد سر نخل را خم می کند. رکوع. تیر می آید از سه طرف. دوشکاها نزدیکتر شده‌اند. گیر افتادیم. همه‌مان را می کشند. رگبار سرب، داغ و درشت، می بارد از هر طرف. قربانی، حسنزاده، و سید می روند تانکها را منحرف کنند. تیر می گذرد از لای پا، دست، از کنار گوششان. اگر بخورد به مغزشان؟ وای!

«کوپ!»

چه بود؟ جمجمه‌ای بُکید. مغز پاشید زیر دست و پا. دوشکاست.

«توجه کنید! بُرد نهایی هفت کیلومتر. دارای فشنگهای انفجاری، با قابلیت نفوذ در ده سانت فولاد.»

راستی، قلب من چند سانت گوشت دارد؟ حسین، تندتر بخوان! کم‌کم، همه جا، روشن می شود. سرت را بدزد. خم شو! اینجا که جا نیست برای سجده. کو؟ این همه جا. در اتاق پذیرایی، کنار دکور. حضور قلب. سجاده با نقشهای آبی و سبز قشنگ. تجوید کامل. گلبافت یزد. نافله. تعقیبات. مستحبات. یك دانگ از بهشت فعلا مال من. مهمات برسانید. تیر می آید. زمین می‌لرزد. خون پخش می‌شود بر افق. غیاثی داد می‌زند. خاکسار ماشه می‌چکاند. قمی، رمضانی، دشمن را درو می کنند. نارنجك پشت نارنجك. پس من اینجا چکاره‌ام؟ خیال کردی این شبلنگ را بیخودی دست گرفته‌ام؟ دستهایترا بیار بالا ببینم. دستها به قنوت. یك خشاب چهل تایی. موضوع انشاء: بهار را توصیف کنید. فصل عطر، فصل شکوفه‌ها. گلهای سرخ باغچه دهان باز می‌کنند. جعفری شهید شد. بختیاری شهید. حسین، تندتر بخوان. آرپی جی را خرج ببند. قطار فشنگ، بی امان. مهمات دارد ته می کشد. دیگر تمام شد. نه ماه آزگار. درد می پیچد در تنم. پس شوهرم کجاست؟ مگر نمی‌دانست من پا به ماهم؟ وای!... درد. عجب شدید! قابله را خبر کنید! حسین، تندتر بخوان! چقدر معطل می کنی. انگار نماز آخر است. گرومپ. چه شد؟ کیسهٔ آب ترکید. خون می‌پاشد میان سنگر. دستان قابله خونی شده است.

«چی شدی حسین؟»

از درد می پیچد به خود. جیغ می کشد.

«یا ابا عبدالله!»

خون قُلپ قُلپ از دهانش بیرون می‌زند. بچه آمده است. پس چرا نفس نمی‌کشد. دستی به حلق. ضربه‌ای به پشت. زبان سفیدش ته حلق چسبیده است. خون بند نمی‌آید. زبانش را بیرون می‌کشم. نفس نمی‌آید. من چه کنم حسین؟ بیچاره‌ام. دستپاچه. بچه می‌زند زیر گریه. اشك از هر دو چشمم فرومی‌ریزد. چکار کنم؟

«امدادگر!»

کسی نیست. صدا به گوش کسی نمی‌رسد. در این غوغا نفس نمی‌آید. حسین تقلا می کند. دو چشمش به چشمم خیره. صورتش غرق در خون ماسیده. بچه را در حوله‌ای می‌پیچند. مبارك باشد، پسر است. سینه‌اش را می فشارم. بی فایده است. قند عسل، پس من چکار کنم؟ اسمش را انتخاب کنید. اسمش؟

«حسین.»

حسین هم شهید. این چشمها خود به خود بسته شدند. راستی، شیرخشك پلارگون یادت نرود. چشم. یادم نمی‌رود. یك سال نماز، دو روز روزه. خورشید می پرد بیرون از افق، یك زردهٔ تخم‌مرغ. صبح به صبح، با یك لیوان شیر بخور! بگذار چشمهایت نور بگیرد. چشمهایم نور می گیرد. همه جا را می بینم. دشت پر شده از جنازهٔ بعثی. آن طرف، آن تیربارچی تانك، محکم و استوار، هنوز آتش می کند. بلند می شوم، روی زانوی پای سالم. دستان خونینم می چسبد به سلاح. خون حسین است، تازه و داغ. نشانه می‌روم. عجب اراده‌ای! این منم؟ من تنها؟ مرا می بینند. دیدی؟ سر دوشکا را می‌چرخانَد. این طرف، روبروی من. راستی، قطر قلب من چقدر است؟ نگاهم می کند. اجازه آقا؟ اینها پاك کن ما را جویدن. غلط کرد. پس این شبلنگ برای چیست؟ موضوع انشاء: خون حسین، تازه و داغ. موضوع انشاء: شبی تا صبح، میان دشت، کنار آن نخلی که شکست. نشانه می‌روم، مصمم. قنداق بر گودی این شانهٔ خسته. این شانهٔ زخمی. معطل نکن. دیر بجنبی کارت تمام است. صبح اگر زود بروی، نفر اول صف خواهی بود. زرنگ باش. مردم دارند ترقی می کنند. احمدآقا را ببین. منزلش را دوطبقه کرد. هر سال همین است. تا این درخت را هَرَس نکنی، همیشه کوتوله می‌ماند. معطل نکن. قیچی را بردار. دستت را بگذار روی ماشه. نشانه می‌روم. نشانه‌ام می گیرد. با انگشت زبان ماشه را بیرون می‌کشم. نفس نمی‌آید. نگاهم می کند. تنبیهش می کنم. گوشش را می کشم. صفر می‌دهم. صفر. صفر. یکی روی پیشانی‌اش. یکی میان سینه‌اش. خم شد. پایین افتاد از روی تانك. مثل دیواری که بِرُمبَد، مثل مجسمه‌ای که فروافتد. و سرش چنان به زمین خورد که جدول کنار میدان را شکست. و من پوتین به پایم آش و لاش بود و دلم ریش ریش. اکنون، گوشهٔ این سنگر، تنگ افتاده‌ام. خون خشکیده است بر تیزی استخوانم.

نخلستان دوباره خاموش است. رفته‌اند. دود باروت پخش است در هوا. و مگسها می‌پرند دور جنازه‌ها. از بچه‌ها کسی مانده است؟ نمی‌دانم. شاید. منم فقط، منِ تنها، من و این بوی عفن جنازه‌ها. وای خدا! عجب خسته‌ام! چقدر خُوابم می‌آید! اما نمی‌خوابم. دیگر نایی ندارم. هیکلم سست و بی‌حال است. نباید خوابید، باید اطراف را پایید. اگر دوباره آمدند؟ حواسم باید جمع باشد. من که‌ام؟ من چه‌ام؟ من کس دیگری شده‌ام. من دیگر من نیستم. دیشب چه شد؟ دیشب مرا کشتند. دیشب مرا زاییدند. باید حواسم جمع باشد. این صدای چیست؟ از این طرف. صدای پای عده‌ای که می‌دوند. خدایا! اینها ول نمی‌کنند. آخرین خشاب در جان اسلحه، رو به سمت صدا. بیایید نامردها. اولین کسی که بالا بیاید از پشت این سنگر له می‌شود. سوراخ سوراختان می‌کنم. صدا نزدیکتر شد. ها. دیگر رسیدند. سری بالا می‌آید از پشت گونیها. انگشتم بر ماشه می‌خشکد.

«سلام علیکم، برادر! ما بچه‌های گردان انصاریم.»

# ۲ طرح

■ یزدان سلحشور

## ماهی

آمدم بالا، روی آب. پشت سرشان بودم و آنها، در نخ قایقی که جلو می‌آمد. اگر ایرانی بود، می‌زدند. امّا نبود.

داخل «نی‌ها» جاخوش کرده بودند. اگر می‌توانستند، می‌خندیدند، شوخی می‌کردند یا لااقل حرف می‌زدند، امّا نمی‌توانستند. قانون کمین همین است. حالا آنها در کمین ما بودند و ما هم، پشت سرشان.

ما سه نفر بیشتر نبودیم. اگر نمی‌توانستیم حریفشان شویم بد می‌شد. حمله بچه‌ها و شکستن خط، بستگی به ازبین رفتن یا نرفتن این کمین داشت. فرصت شور و مشورت هم نبود. بمب زماندار چیز خوبی بود، ولی زمان را کم می‌آوردیم.

عراقیها پنج نفر می‌شدند. دوتاشان جوان، سه تاشان جاافتاده.

بی‌سیم دست یکی از جوانها بود. مهم این بود که قبل از اینکه بتوانند با قرارگاهشان تماس بگیرند، کلکشان را بکنیم.

دوباره رفتم زیر آب. زیر قایق، خزه پوش بود و آب ملایم و آهسته لباس غواصیم را لمس می‌کرد و تا داخل رگهایم جریان پیدا می‌کرد. به ساعت غواصیم نگاهی کردم. تنها دو دقیقه. فرصت زیادی نداشتیم. به قاسم و طاهر نگاه کردم که منتظر اشارهٔ من بودند. یك ماهی کوچك داشت به عینك غواصی توك می‌زد.

به بچه‌ها اشاره کردم پخش شوند تا از سه طرف، قایق را زیر آتش بگیریم. ماهی رفت پیِ کارش. مثل اینکه قهر کرده بود.

«تندر» را توی دستهایم جابه‌جا کردم و توی دلم «یاعلی» گفتم. روی پاهایم فشار آوردم و همزمان با قاسم و طاهر از آب بیرون زدم. فقط چند لحظه کافی بود تا عراقیها، از انسانهایی زنده، بدل به جسدهایی سوراخ سوراخ شده شوند.

و چند لحظه گذشت. سکوت «هور» درهم شکسته بود و چند پرنده از روی «هور» پرکشیده بودند. خودم را کشاندم توی قایق. بی سیم خاموش بود. ساعتم را نگاه کردم. باید حالا می‌رسیدند و رسیدند و رد شدند. بچه‌ها می‌رفتند که «دیوهای» عراقیها را زیرورو کنند.

نگاهم افتاد به یکی از «جاافتاده»ها، که هنوز زنده بود. گلوله به گلویش خورده بود. داشت نفسهای آخر را می‌کشید. نگاهش هرچه بود، گواهی ترس یا خواهش نبود.

در جبهه، آدمهای دم مرگ را زیاد دیده بودم. دشمن دم مرگ چیز دیگری‌ست. می‌خواستم خلاصش کنم که خودش خلاص شد. دلم می‌خواست باز هم بهلوی آن ماهی باشم.

## همیشه روی آب

گفتیم: «خدایا! ما که شنا بلد نیستیم.»

گفتند: «یاد می‌گیرید.»

گفتیم: «تا یاد بگیریم، زیر آبیم.»

گفتند: «شما که خوب زیرآبی می‌روید.»

گفتیم: «کاش می‌رفتیم، امّا قضیه حمله است.»

گفتند: «یاعلی بگویید. حل می‌شود.»

از لشگر امام حسین آمده بودیم برای جنگ در خشکی و حالا گیر کرده بودیم روی این همه آب. دوره فشرده شنا.

«بریزیدشان توی آب!»

«الله اکبر! بابا بلد نیستیم.»

«سرها زیر آب!»

به جای خیز ـ خمپاره، باید می‌پریدیم توی آب. بچه‌ها دست و پایی می‌زدند و می‌دیدند که آب قد کمرشان است.

«همین قدر که روی آب بمانید کافی‌ست.»

«جدی!»

«این یکی را بفرستید وسط آب!»

«تورا به ابوالفضل، نه.»

روز به روز به «حمله» نزدیکتر می‌شدیم. شب می‌شد و غرق خواب بودیم و یك دفعه...

«بریزید بیرون! زودتر!»

صدای رگبار دوشکا.

«این وقت شب؟!»

«سکوت در شب! بی‌صدا توی آب.»

و می‌رفتیم پایین و می‌آمدیم بالا.

«تنبلها، دست و پا بزنید!»

روز عزا، شب عزا.

□

توی حمله کم نیاوردیم. دشمن بیچاره شده بود.

«الموت لِصدام!»

این بار عراقیها بودند که توی آب بالا و پایین می‌شدند.

# پیرمرد برسرپل

■ ارنست همینگوی

■ ترجمه: احمد گلشیری

پیرمردی با عینکی دوره فلزی و لباس خاك‌آلود کنار جاده نشسته بود. روی رودخانه پُلی چوبی کشیده بودند و گاریها، کامیونها، مردها، زنها و بچه‌ها از روی آن می‌گذشتند. گاریها که با قاطر کشیده می‌شدند، به سنگینی از شیب ساحل بالا می‌رفتند. سربازها پَرّه چرخها را می‌گرفتند و آنها را به جلو می‌راندند. کامیونها به سختی به بالا می‌لغزیدند و دور می‌شدند و همهٔ پل را پشت سر می‌گذاشتند. روستاییها توی خاکی که تا قوزکهاشان می‌رسید، به سنگینی قدم برمی‌داشتند. اما پیرمرد همان جا بی‌حرکت نشسته بود. آن قدر خسته بود که نمی‌توانست قدم از قدم بردارد.

من مأموریت داشتم از روی پُل بگذرم، دهانهٔ آن سوی پل را وارسی کنم و ببینم دشمن تا کجا پیشروی کرده است. کارم که تمام شد، ازروی پل برگشتم. حالا دیگر گاریها زیاد بودند. و چندتایی آدم مانده بودند که پیاده می‌گذشتند. پیرمرد هنوز آنجا بود.

پرسیدم: «اهل کجایید؟»

«سان کارلوس.»

و لبخند زد.

شهر آبا اجدادی‌اش بود و یاد آنجا شادش می‌کرد. لبش را به لبخند گشود. گفت: «از حیوانها نگهداری می‌کردم.»

من که درست سر در نیاورده بودم گفتم: «که این طور.»

«آره، می‌دانید، من ماندم تا از حیوانها نگهداری کنم. من نفر آخری بودم که از سان کارلوس بیرون آمدم.»

ظاهرش به چوپانها و گله‌دارها نمی‌خورد. لباس تیره و خاك‌آلودش را نگاه کردم و چهرهٔ گردنشسته و عینك دوره فلزی‌اش را، و گفتم: «چه جور حیواناتی بودند؟»

سرش را با نومیدی تکان داد و گفت: «همه جور حیوانی بود. مجبور شدم ترکشان کنم.»

من پُل را تماشا می‌کردم و فضای دلتای «ابیرو» را (که آدم را به یاد آفریقا می‌انداخت) و در این فکر بودم چقدر طول می‌کشد تا چشم ما به دشمن بیفتد و تمام وقت گوش به زنگ بودم اولین صداهایی را بشنوم که از درگیری، این واقعهٔ همیشه مرموز، برمی‌خیزد و پیرمرد هنوز آنجا نشسته بود:

«گفتید چه حیوانهایی بودند؟»

«روی هم رفته سه جور حیوان بود. دو تا بز، یك گربه و چهار جفت هم کبوتر.»

«مجبور شدید ترکشان کنید؟»

«آره. از ترس توپها. سروان به من گفت توی تیررس توپها نمانم.»

«زن و بچه که ندارید؟»

و انتهای پُل را تماشا کردم که چندتایی گاری با عجله از شیب ساحل پایین می‌رفتند.

«فقط همان حیوانهایی بود که گفتم. البته گُربه بلایی سرش نمی‌آید. گربه‌ها می‌توانند خودشان را نجات بدهند. اما نمی‌دانم سر بقیه چه می‌آید.»

«طرفدار کی هستید؟»

«من سیاست سرم نمی‌شود. دیگر هفتادوشش سالم است. دوازده کیلومتر را پای پیاده آمده‌ام. فکر هم نمی‌کنم دیگر بتوانم از اینجا جلوتر بروم.»

«اینجا برای ماندن جای امنی نیست. اگر حالش را داشته باشید، کامیونها توی آن جاده‌اند که از تورتوسا می‌گذرد.»

«یك مدتی می‌مانم. بعد راه می‌افتم. کامیونها کجا می‌روند؟»

«بارسلونا.»

«من آن طرفها کسی را نمی‌شناسم. اما از لطفتان ممنونم. خیلی ممنونم.»

با نگاهی خسته و توخالی به من چشم دوخت و آن وقت مثل کسی که بخواهد غصّه‌اش را با کسی قسمت کند گفت: «گربه چیزیش نمی‌شود. مطمئنم. برای چی ناراحتش باشم؟ اما آنهای دیگر چطور می‌شوند؟ شما می‌گویید چی سرشان می‌آید؟»

«معلوم است. یك جوری نجات پیدا می‌کنند.»

«شما این طور گمان می‌کنید؟»

«البته.»

و ساحل دوردست را نگاه کردم که حالا دیگر هیچ گاری روی آن به چشم نمی‌خورد.

«اما آنها زیر آتش توپها چکار می‌کنند؟ مگر از ترس همین توپها نبود که به من گفتند آنجا نمانم؟»

«درِ قفس کبوترها را باز گذاشتید؟»

«آره.»

«پس می‌پّرند.»

«آره. البته که می‌پرند. اما بقیه چی؟ بهتر است آدم فکرش را نکند.»

«اگر خستگی درکرده‌اید، من راه بیفتم.»

به اصرار گفتم: «حالا بلند شوید سعی کنید راه بروید.»

«ممنون.»

و بلند شد. تلوتلو خورد. به عقب متمایل شد و توی خاکها نشست.

سرسری گفت: «من فقط از حیوانها نگهداری می‌کردم.»

دیگر حرفهایش با من نبود. و باز تکرار کرد: «من فقط از حیوانها نگهداری می‌کردم.»

دیگر کاری نمی‌شد کرد. یکشنبه عید پاك بود و فاشیستها به سوی «ایبرو» می‌تاختند. ابرهای تیره آسمان را انباشته بودند و هواپیماهاشان ناچار پرواز نمی‌کردند. این موضوع و این که گربه‌ها می‌دانستند چگونه از خودشان مواظبت کنند، تنها دلخوشی پیرمرد بود.

# نقد

## «پیرمرد بر سر پل»

■ حسن بنی‌عامری

همیشه نمی‌توان از داستان انتظار داشت که پُرکشش‌ترین لحظهٔ یك واقعه را با پرداختی نفس‌گیر در اختیارمان بگذارد. برخی داستانها در بستری از سکون جریان دارند و در نظر اول شاید حتی داستان به نظر نیایند. یعنی حتی نتوان آنها را در فرمولهای رایج همیشگی گنجاند. در این گونه داستانها شاید یك درگیری پرکشش را نتوان دید تا کششی برای خواندن همهٔ داستان وجود داشته باشد. خواندن این‌گونه داستانها کمی سخت است. حوصله می‌خواهد. ولی اگر مطمئن شویم در همین سکونِ جاری در داستان رازی نهفته است، حوصلهٔ بیشتری به خرج می‌دهیم و تمامی زوایای پنهان این بستر ساکن را جستجو می‌کنیم. و «پیرمرد بر سر پل» (نوشتهٔ ارنست همینگوی) از این گونه داستانهاست.

پیرمردی، در جاده، کنار پلی نشسته است و رفتن مردم را نگاه می‌کند و به سئوالهای پراکندهٔ راوی عجول داستان جواب می‌دهد و نگران حیوانهای به‌جا مانده‌اش است. در این طرح ساده هیچ کنش پُرتعلیقی وجود ندارد که احساسات سطحی خواننده را به غلیان درآورد و او را به هیجان بیاورد.

نویسنده همهٔ تلاش خودش را کرده است تا از یك واقعهٔ ساده و دو شخصیت کاملاً ساده و چند دیالوگ پراکنده، پی به رازهای پنهان پیرمرد و محیطِ دور و برش ببرد.

داستان با تصویر ساکنی از پیرمرد آغاز می‌شود که خاك‌آلود کنار جاده نشسته است. و بعد تصویر پُرتحرکی از رفتن مردم و سربازها و تقلای بیش از اندازه‌شان برای رفتن. سکون پیرمرد بر سر پل و تحرك مردم و سربازها برای زودتر رفتن، پیرمرد را بیشتر به ذهن می‌نمایاند.

راوی هم مأمور بررسی آن سوی پل است، برای اطمینان از پیشروی دشمن. عجول است. پی مأموریت خود است. و مثل خواننده در تعجب این است که چرا همه می‌روند و پیرمرد فقط اینجا مانده است. او بیشتر به فکر مأموریت خود است تا پیرمرد. سئوالهای پراکنده و معمولی‌اش شاهد این مدعاست. از محل زندگی پیرمرد می‌پرسد. پیرمرد جواب می‌دهد. اما راوی فکرش مشغول جایی دیگر است. او گوش به زنگ شنیدن اولین صداها از آمدن دشمن است. و درست همین جاست که زاویه‌های پنهان این داستان رُخ می‌نماید. پیرمرد در همین دیالوگهای پراکنده است که شخصیتش شکل می‌گیرد و ما می‌فهمیم که تنهاست و تنها دلخوشی‌اش هم بودن در کنار حیوانهای خودش است.

در نظر اول این طور به نظر می‌آید که پیرمرد مسئولیتی سنگین داشته است. یعنی نگهداری از گله‌هایی از گوسفند یا گاو یا هرچی. اما وقتی می‌گوید تمام نگرانی‌اش به خاطر دوتا بز، یك گربه، و چهار جفت کبوتر است، لایه‌ای از طنزی گزنده در دل خواننده ریشه می‌دواند و او را به فکر وامی‌دارد که پیرمرد را فقط یك شخص نداند. بلکه او را سمبل بداند. سمبل همهٔ آن کسانی که تمام دلبستگیهای خودشان را (حتی اگر چند تا پرندهٔ به ظاهر بی‌ارزش باشند) واگذاشته‌اند و به خاطر جنگی که هیچ نقشی در آن نداشته‌اند، مجبور به فرار شده‌اند.

«آره. از ترس توپها. سروان به من گفت توی تیررس توپها نمانم.»

یعنی اگر سروان به او چیزی نمی‌گفت، شاید می‌ماند. حتماً می‌ماند.

«اینجا برای ماندن جای امنی نیست. اگر حالش را داشته باشید، کامیونها توی آن جاده‌اند که از تورتوسا می‌گذرد.»

«یك مدتی می‌مانم. بعد راه می‌افتم. کامیونها کجا می‌روند؟»

«بارسلونا.»

«من آن طرفها کسی را نمی‌شناسم. اما از لطفتان ممنونم. خیلی ممنونم.»

پیرمرد وقتی می‌فهمد هیچ کس را در بارسلونا و تورتوسا و جاهای دیگر ندارد، به تنها چیزهایی که مالکشان بوده و از تنهایی درش می‌آورده‌اند می‌اندیشد.

«اما آنها زیر آتش توپها چکار می‌کنند؟ مگر از ترس همین توپها نبود که به من گفتند آنجا نمانم؟»

و درست همین جاست که حیوانها شخصیت پیدا می‌کنند و می‌شوند سمبل تمام آن چیزهایی که به ظاهر بی‌ارزش جلوه داده شده‌اند و در موقعیتِ ناگزیری مثل جنگ، نمودی باطنی و حتی شخصیتی پیدا می‌کنند. و کبوتر مگر نماد صلح نیست؟

«در قفس کبوترها را باز گذاشتید؟»

«آره.»

«پس می‌پّرند.»

«آره. البته که می‌پرند. اما بقیه چی؟ بهتر است آدم فکرش را نکند.»

اما پیرمرد نمی‌تواند. نمی‌تواند برود و به فکر آنها نباشد.

«من فقط از حیوانها نگهداری می‌کردم.»

و نمی‌تواند برود. بلند می‌شود. اما تلوتلو می‌خورد و به عقب متمایل می‌شود و دوباره توی خاکها می‌نشیند. و باز می‌گوید فقط از حیوانها نگهداری می‌کرده است.

نکرار این جمله، از زبان پیرمرد، حرف همهٔ آن کسانی می‌شود که عجولانه از کنارش گذشتند و فرار کردند و فرصت نیافتند بر سر پل بنشینند و فکر کنند چرا دارند فرار می‌کنند. پیرمرد می‌شود همهٔ آنها. پیرمرد می‌شود همهٔ مردم آن سرزمینی که فاشیستها به آن حمله کرده‌اند و قصد اشغالش را دارند و او نمی‌تواند (یا وانمود می‌کند نمی‌تواند) بفهمد چرا درگیر جنگ شده است. و به حیوانهایش فکر می‌کند. و در اصل به جنگ و خونریزی دهن‌کجی می‌کند. و به تمام آن کسانی که بی‌دلیل جنگ‌آفرین بوده‌اند. پل هم می‌شود نمادی از ارتباط. پل راهی است که یك طرفش به جاده‌ای امن می‌رسد و یك طرفش در اشغال دشمن قرار گرفته است. پل راهی است که

خاک آن سرزمین را به هم وصل می کند. اما حالا راهی شده است برای عبور از خاک اشغال شده به خاکی که هنوز اشغال نشده و ایمن به نظر می آید. و پیرمرد بر سر این پل نشسته است. پلی که رودی خروشان از زیر آن می گذرد. و پیرمرد آخرین نفری است که از سان کارلوس فرار کرده است. خاک آلود است. آلوده به همان خاکی که دشمن قصد تصرفش را داشته است. و به حیواناتش فکر می کند. و حرف می زند. با خودش حرف می‌زند. چیزهایی می گوید که انگار شخصی نادیدنی به او گفته است. انگار کسی به او گفته باشد: «تو باعث شدی جنگ به پا شود.»

و در این میان، فقط اوست که می‌داند مقصر نیست. فقط اوست که نمی‌داند مقصر کیست. پس خیلی ساده‌دلانه می گوید: «من فقط از حیوانها نگهداری می کردم.»

و مگر غیر از این بوده؟ و طنز تلخ مگر چیست؟ و همینگوی اصلا کیست؟

# کوچه برایش گریست

■ حسن فرازمند

رزمنده رفت
قرآن به روی سرش
سایه گشود
و کاسهٔ آب
بدرقه‌اش کرد
و کوچه برایش گریست

○

رزمنده رفت
پوتین هیچ کس
در پشت هیچ دری جای نمانده است
در
در چارچوب انتظار خودش
تا یک همیشهٔ جاری
برای آمدنش
باز خواهد ماند

○

رزمنده رفت
مادر تمامی اخبار جبهه را
همچون عبور نفسهای خویش
تعقیب می کند
خواهر
مجله را
با چشمهای کوچک و غمناک خود:
«مادر نگاه کن!
اینجا برادرمن
مثل دسته گل
در پشت تانک نشسته‌ست
مادر نگاه کن!
اینجا برادر من
مثل سَرو
پوتین خود را درآورده‌ست
ایستاده غرق حضور قنوت
مادر نگاه کن
اینجا برادر من
در یک اتاقک کوچک
با دوستان بزرگ
چای می‌خورد
مادر نگاه کن!
اینجا برادر من تیر خورده‌ست
اما اینجا هنوز هم
ایستاده‌ست
مادر نگاه کن!
نگاه کن!
نگاه کن!»

○

رزمنده رفت
در گوشه حیاط
فرمان یک دوچرخهٔ تنها
همچون نگاه پدر
در انتظار
به دیوار تکیه کرده‌ست
جز پستچی
در خاطر پدر
هرگز صدای کسی زنگ نمی‌زند
هرگز پدر
هیچ مطلبی را
جز نامه‌های او نخوانده است

○

رزمنده رفت
در ازدحام مبهم درس و کتاب
یک نیمکت
خالی نشسته است
دانش
کلاس را
دلتنگ
ساکت
صبور
در بر گرفته است

○

رزمنده رفت
دل
آغاز کرده بهانه گرفتن خود را

# نگاه به باران نشسته

□ زهره نارنجی

کرانی ندارد فراخای باران
زلال است و جاری
بلند است و روشن
دریغا دل من
که در خشکسالی‌ست
از آن سایبانی ندارد

○

در این عرصه
باران
پر از گفتگوهای سبز است
پر از عطر سیال
خزانی ندارد
شگفتا
کسی
راز آواز آن را ندانست

○

درختان صبورند
مرآت نورند
اگر خلوتی می گزینند
درنگی ست بر بال باران
چه می‌شد دل من
تو هم سبز بودی
نیاز نگاه مرا می‌شنیدی

○

تو را می‌سرایم
صبور شکسته
نگاهِ به باران نشسته
تو را می‌سرایم
که در هر چه تنهاست
شکل تو پیداست
بهاری
و بوی گل سرخ داری
و آکنده از طراوت
زمین با سلام تو
پر می گشاید

○

کرانی ندارد فراخای باران
ومن در کنار دلم می‌نشینم
که در خشکسالی‌ست
ومن می‌بارم از خویش
در خویش
همپای باران

# یک دسته گل

● سیدمحمدحسن امانت

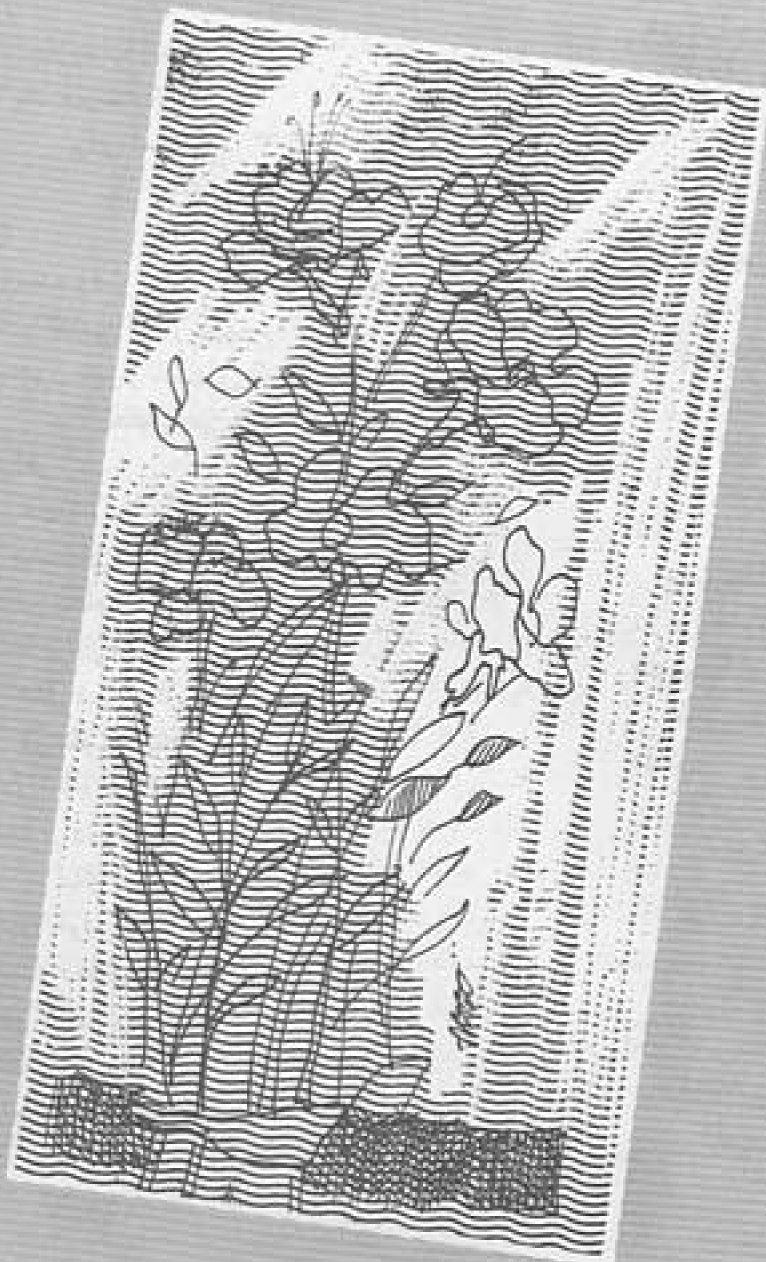
دسته گل بزرگی را که مادر خریده بود، پرستار داشت در گلدان جا می‌داد. پنجره باز بود و نسیم خنکی بر گونه‌های رضایت‌مند مادر می نشست. به موهائی که بر صورت تازه جوانش روئیده بود می نگریست. پسرك تنها توانسته بود، چند کلمه از مجروح شدنش بگوید. مادر، پیش از آنی که ببیندش، آرزو داشت در آغوش می گرفتش. اما شرمی آشکارا به سرخی گونه‌هایش افزود، و واداشتش تاتنها پیشانیش را ببوسد، و شادمانه بگرید.

بعد از آن تماس تلفنی، تا بیمارستان پر کشیده بود. در خانه فقط چادرش را برداشت. نتوانست منتظر بماند. هیچ کس خانه نبود. در قاب از همسرش خداحافظی کرد و بیرون زد. گل‌ها را که گرفت، کیف پولش را همراه نیافت. اما خودش را هم نباخت. خواست تا انگشترش را بسپارد. اما بعد با هر دوشان از آنجا خارج شد. به خانه بازنگشت، و تا بیمارستان به تندی راه آمد.

پرستار کارش را تمام کرد. ملافه‌ها را زیر پای پسر مرتب کرد. برگشت یك شاخه گل برای خودش بیرون کشید. لبخندی زد و از اتاق خارج شد. مادر اندیشید: «چقدر لاغر شده» اما گفت: «شکر».

چادر، روی موهایش پائین سُرید. ملافه‌ها همه تمیز به نظرش آمد. خواست تا نگاه او را از گل‌ها به سوی خودش بکشاند. دست بر امتداد پاهای پسر گذاشت. دستش اما بر ملافه‌ها فرو نشست و سردی تشك را بخود گرفت. یك آن وحشت زده، خواست تا به دنبال پاهایش، دست‌ها را به جستجو وادارد، فریاد بزندو آنها را طلب کند و بگوید: «پاهایت کجاست؟!». اما چشم‌های پسر را دید که از او غافلند و متبسم به گل‌های زیبا، خیره مانده‌اند. به دشواری بغض‌ش را فرو خورد. ولی اشك‌هایش را پسرك، وقتی رخ برمی گرداند، دید. مادر لبهایش راگزید. اما خودرا به تبسم واداشت. سپس، هنگامی که چند قطره اشك بر ملافه‌ها، فرو افتاد، پسر تصور کرد از خوشحالی است. اما با خود اندیشید که چگونه موضوع را بامادر، در میان گذارد.

زمستان ۱۳۷۱



شعر معاصر جهان

# وطن

□فرهاد پیربال
■ترجمه: یدالله گودرزی
قم ـ مدرسه امام باقر (ع)

فرهاد پیربال، شاعر و نمایشنامه‌نویس جوانی است که هم‌اکنون در پاریس زندگی می‌کند، وی در سال ۱۹۷۱ میلادی در اربیل، از توابع کردستان عراق، متولّد شد. در سال ۱۹۹۰ جایزه «بهربانک» استکهلم را که اختصاص به شعر دارد از آن خود کرد. او اشعار و مطالب خود را در روزنامه‌ها و مجلات کردزبان اروپا منتشر می‌کند. شعرزیر از فصلنامهٔ «الاغتراب الادبی» شمارهٔ ۲۱، از عربی ترجمه و تلخیص شده که از نظر خوانندگان عزیز می‌گذرد.

## «وطن»

در انتظارت بودم، پیشتر از آنکه بشناسمت.
روی پُلهای تنها
در عبوری سرد از سیاهی راههای رها شده
بردیوارهٔ فنجانهای غمگرفته.
پیوسته در انتظار بودم
...

از گذشته‌های فرادست
خورشید هماره از مشرق برآمده است
از گذشته‌های فرادست
تنهایی، غربت و احساسات من
در معرض انتحار بوده‌اند.

پیوسته براین یقین بودم که چشمانت
چون دو پروانهٔ رنگارنگند
که روزی می‌آیند
و برپنجرهٔ تبعیدگاهِ من می نشینند

از گذشته‌های فرادست،
هماره درختان تنها، درختانِ محزون
از مصاحبت چشمه‌ها و رودها به دور بوده‌اند.
پیوسته براین یقین بودم که روزی می‌آید
و ما کمی استراحت می‌کنیم در زیر سایه‌هایشان
در حالیکه از عمق لِذتها، انتظار می کشیم
از عمق لذتهای متعفّن!

آمدی...
هنگام که آمدی
من شعله‌ای بنفش بودم
که بر گورکودکان می سوخت
و تو به قلب مرده‌ام روح بخشیدی

هنگام که آمدی
من مسافر بودم
از دریایی به دریایی دیگر
برروی امواج ارغوانی
مرا به «سیروان» بازگردان
به باغها و بستانها
به سرچشمهٔ رودها
به نخلستانها، هنگامی که میوه می‌دهند
به آغوشهای سرشار از بوسه

اکنون، در اینجا
هر فرصتی، سفری است
هر بوسه‌ای، ستاره ای.

اینجا در عبور روزها
هنگامی که در قهوه‌خانه می‌نشینم
لحظه‌ای می اندیشم،
که من صاحب وطنی نخواهم شد
و جایی نخواهم داشت

دوستت دارم
ای بهانهٔ کوچك، دوستت دارم
ای زیباترین، تو جانپناهِ منی!
در آبی چشمانت
آسمان وطنم را صاف می‌بینم.
در لبخندت، آرامشی ابدی نهفته است
در حریم سینه‌ات، کودکِ من!

هلاك شدم
از نوشیدن قهوهٔ یخزده
در کوره راههای غربت
هلاك شدم از دربه دری
از کشوری به کشوری
از شهری به شهری
با کوله‌بار غربتم بردوش.

بیا
بیا و گوش فراده به آوازهای روحم
که سرشار از هجاهای طرد شده است
بشنو ترانه‌های غربتم را
که لبریز از احساسِ وحشت ومرگند.

من از این پنجره، بیرون را می‌نگرم،
سایه‌های دستی بیگانه را می‌بینم
که چونان مأمور مرگ ایستاده
و می‌خواهد قلبم را
ـ مثل خوشهٔ انگور
پریشان کند.

یاری‌ام کن
ای وطن زیبا و آسمانی من!
یاری‌ام کن!

# در شب تنهای جهان

□ویلیام وردزورث ■جوادجوادی-آمل

■ ویلیام وردز ورث (۱۷۷۰-۱۸۵۰، William Wordsworth) از پایه‌گذاران سبك ویژه رمانتی سیسم در ادبیات انگلیس است.

سروده‌های وردز ورث با ارج نهادن به زیبایی، به انسان، به طبیعت و والاتر از همه با ارج نهادن به خوبی و به هر آنچه که شایستهٔ ستایش است، او را در مقامی متمایز از دیگر شاعران رمانتیك قرار می‌دهد.

وردز ورث اگر چه به ظاهر از پی‌گیران رمانتی‌سیسم است اما با شعرهای ماندنی و جاودانه‌اش این باور درست را به ذهن می‌آورد که او شاعری ورای سبك، ورای زمان، ورای زبان و در یك کلام «شاعری جهانی» است.

در این شعر کوچك اما مشهور که برگردان آن تقدیم می‌شود، شاعر از زندگی و مرگ غریبانهٔ خواهر کوچك خود «Lucy» ـ که در کوهستانی دور افتاده و آرام می‌زیست و در آغاز شکفتن جوانی بدرود حیات گفت ـ سخن می‌گوید. و چقدر ساده و صمیمی! این شعر تنها غم‌خوانی تنهایی Lucy نیست، بلکه تنهایی انسان است و این که چقدر انسان غریب و تنهاست! و مگر هنر چیست...؟

## در شب تنهای جهان

زندگانی بودش
در غریبانه‌ی راهی مهجور؛
جویباران جاری
سرزمین‌هایی دور.
با همه خوبیِ او
نه کسی بود ستاینده و دلدادهٔ زیباییِ او
با دلش تنها بود.
□ یك بنفشه آنجا!
خزه آگین سنگی
ازدوچشم دنیا، به نهانخانه فرومی‌بردش.
□
آن درخشانه‌ی شب‌هایِ کبود
آنچنان زیبا بود
گوئیا در شبِ تنهای جهان
یك ستاره به زمین آمده بود.
□
عاقبت هیچکس او را نشناخت.
آن بنفشه پژمرد؛
گاهِ پرپر شدنش را
کسی آگاه نبود
کوله‌بارش
پرِ تنهایی بود.
□
گر چه آرام به گور سیهی مانده و سرد
آه
ای وای!
باز من ماندم و مرداب سیه چهره درد.

● یادداشتی بر رمان «جادهٔ فلاندر» اثر کلودسیمون

# دشوار و پیچیده مثل زندگی...

■ علی اصغر شیرزادی

«جنگ دور و برما به اصطلاح آرام آرام به اصطلاح پهن می‌شد. گلوله‌های توپ تك و توك در باغهای متروك فرود می‌آمد و صدای خفهٔ باشکوه و پوکی از آنها بلندمی‌شد، مانند دری که در یك خانهٔ خالی باد برآن بوزد و تکانش بدهد، و به هم بخورد، تمام چشم‌انداز تا چشم کار می‌کرد در زیر آسمان ساکن متروك و خالی بود، جهان همه از حرکت باز ایستاده و منجمد شده بود و خرد می‌شد و پوست می‌انداخت و اندك اندك تکه تکه فرو می‌ریخت و مانند عمارتی متروك و مخروبه بود که به دست ناساز و بی‌قید و بی‌تمیز و ویرانگر زمان رها شده باشد.»

با این تتمه از سیلاب کلمات و انبوه صفات سرد، رمان شگفت «جادهٔ فلاندر» (*) در ناتمامی رها می‌شود تا درون ذهن خواننده ادامه یابد. جنگ ماه مه ۱۹۴۰. هزیمت و اسارت. بورژوازی آزادمنش با تولید بی‌وقفهٔ سینه بندطبی، تراکتور، شکلات، ساعت مچی و دیواری و رومیزی، فیلم، پنکه، توپ، لامپ، تانك، شیر خشك، اتوبوس، مقراض برقی و... به اشباع رسیده است؛ و صنعتی شده‌های شش دانگ و موفق در انباشت، به تنگی نفس دچار آمده‌اند. همه در اندازه‌هایی فراخور توطئه و فزونخواهی ناگزیر، فضای حیاتی بیشتری می‌طلبند: هیتلر با حماقت و وقاحت آشکار، و دیگران، در این سو و آن سوی آتش، با حزم و ریاکاری نهان.

«کلودسیمون» فروتنانه می‌گوید: «در آن چند ساعت از یکی از شبهای پس از جنگ که من در خاطر دارم، همه چیز در حافظهٔ زرژ یکجا جمع می‌شود: فاجعهٔ ماه مه ۱۹۴۰. مرگ فرماندهش در جلو گروهان سواره نظام، دوران اسارتش، قطاری که او را به اردوگاه اسیران جنگی می‌برد و غیره. در حافظه همه چیز در یك سطح قرار می‌گیرد: گفتگو، احساس و نگرش در کنار یکدیگر هستند. من می‌خواسته‌ام بنایی بسازم که با این نگرش به اشیاء و امور متناسب باشد... تا نوعی معماری حسّی محض را برپا دارم.»

او، دقیق و ساده می‌گوید و می‌نویسد، اما موضوع و مضمون مورد نظر پیچیده است؛ پیچیده، دشوار و تلخ، همچون زندگی. نه خبری داده می‌شود و نه گزارشی، تا

به خوانندهٔ خو کرده با عناصر تقریباً ثابت صناعت روایت رمان سنتی، برای درک جزء به جزء حال و هوا، روحیات و وضع درونی و بیرونی آدمهای داستان یاری شود و کششی به روال معمول به وجود آید برای دنبال کردن قصّه. اما خوانندهٔ پرحوصله به تدریج، همراه با بسط رمان و پس از غرقه شدن بی‌محابا در سیل کلمات، در جریان تودرتوی خاطره‌های پاره پارهٔ ژرژ (شخصیّت تا حدی ملموس «جاده فلاندر») قرار می‌گیرد و هر واقعه را در پیوند با مجموعهٔ کامل ساختمان تازهٔ رمان در می‌یابد و گاه صفحات بسیاری را در فوران جمله‌ها و عبارتهای طولانی و بدون نقطه‌گذاری معمول، یك نفس می‌خواند و میان پیچاپیچ تصویرها، حس عادی و فریب‌آمیز زمان را از دست می‌دهد. تمامیت موضوع بر ذهن او سنگینی می‌کند، ولی نیمه آگاهی‌هایی مبهم (در تداعی و بازیابی تشابه جوهری خاطره‌های خود و خاطره‌های ژرژ) به دست می‌آورد و کنجکاوانه در مه پیش می‌رود تا اشاره‌ای کوتاه و ناگهانی (چون تابش تند و گذرای آذرخش) او را در مورد سیل کلمه‌هایی که از سرگذرانده و در مجموع چیز زیادی از آنها در نیافته، دلالت کند. همهٔ لطف کار در این است که این ارجاع، همراه با ادراکی ناتمام و مبهم، به نوبهٔ خود هیجان‌انگیز است؛ چون خواننده را به شیوه‌ای یگانه در انفجار خفهٔ رنگها، بوها و صداها، باتقلای جستجوگرانهٔ نویسنده سهیم و شریك می‌کند: کلاف رمز به اندازهٔ شوق، همت، هوش و حقیقت‌جویی خوانندهٔ حرفه‌ای گشوده می‌شود؛ و این جایگزین کشش متعارف است. اما معمای اصلی در پرهیب غمناك و ریشخندآمیز خود ـ مثل کل زندگی و مرگ در دیدگاه انسان هوشمند و عملاً وارسته از قیدعادتها و پیش‌داوری‌ها و کلیشه‌های مثبت یا منفی ـ برجا می‌ماند.

ژرژ، بلوم، ایگلسیا و ستوان راه گم کرده داستان «جادهٔ فلاندر» اهل حماسه نیستند. بی بها، عرضه شده به روزگارند. درمانده‌اند. خسته‌اند و تا مغز استخوان خیس و نومید، اما به آن چه از هستی و زندگی برایشان مانده، درفشاری غریزی، چسبیده‌اند؛ مثل اسبهاشان! در جهان این آدمها به دلیل‌های زیستن و جنگیدن هیچ نیازی نیست. چون این دلیل‌ها در روشنایی وقیح و بی‌ترحم عمل و در متن و حاشیه‌های فاجعه بار زندگی به حدی جنبهٔ ناپایدار و باسمه‌ای و پرتضاد و تناقضی گرفته‌اند که با هیچ توجیه و تمهیدی ـ ولو از سرخودفریبی محض ـ نمی‌توان معنا و اصالتی حتی نیم‌بند برایشان تراشید. در این جهان برهنهٔ زشت هیچ فاصله‌ای بین نویسنده و آدمهای داستان و بین نویسنده و خوانندهٔ موشکاف وجود ندارد. جاهای خالی را، فاصلهٔ چاره‌ناپذیر بین روایت‌ها و خاطره‌های تکه‌پاره را ـ که توالی تصنعی زمان قراردادی ساعت و تقویم را بر نمی‌تابند ـ خواننده و نویسنده مشترکاً پر می‌کنند. این نوعی انطباق بین کانونهای نگاه است؛ نگاهی از درون و از میان پیچ و خمهای ذهن. پس می‌بینیم که هیچ حیله و فریبی درکارنیست. کسی برای کسی یا کسانی خطابهٔ ادبی، هنری، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و غیره نمی‌خواند؛ کسی برای کسی یا کسانی شیرین‌زبانی نمی‌کند و به اصطلاح، با حفظ سِمت معلّمی، مرشدی و قیمومیت، در جلد داستان‌نویس به لفاظی و هنرنمایی نمی‌پردازد تا اقتدار بی‌چون و چرای خود را اعمال کند و نظریهٔ دلخواهش را به ثبوت برساند و برکرسی بنشاند. نه، هیچ چیز ارزیابی نمی‌شود و هیچ قطعیتی در میان نمی‌آید تا فی‌المثل خوانندهٔ صغیر و گمراه پند بگیرد و با دلالتهای متقن هدایت شود.

در «جادهٔ فلاندر»، آرزوها و اعمال چند آدم در هم می‌آمیزد و اندیشه‌ها و نیازهای دو مرد ـ که از بخت بد سرباز به دنیا نیامده‌اند! ـ در کهکشانی بارانی و خاکستری، طی محاکاتی لکنت‌زده، به نحوی مبهم و شریرانه جسمیت می‌گیرد تا در تحسر و اندوهی ناگفته، حسّی و دریافتنی شود و قابلیت تسّری بیابد. ژرژ و بلوم، در دو سوی چنبره‌های ذهنیات و یادهاشان صدای گرفتهٔ همدیگر را می‌شنوند و گاهی به جای یکدیگر حرف می‌زنند و یکی می‌شوند. باران، مثل مرگ، مثل گرسنگی مزمن و مستدام و مثل تمنای لرزآور جنسی در حرمان و فلاکت برسرشان می‌بارد؛ و همه چیز چنان عادی و پذیرفتنی است که هرگونه خیالبافی، دغدغه، داوری و دلهره‌ای برای بودن و نبودن نمی‌تواند بر حدّت بیهودگی موقعیّت آن دو بیفزاید یا از شدّت پوچی مشئوم آن بکاهد. وسوسه‌ها، پندارها، خواهش‌های سرکوفته و فشار کوراحساسهای متضاد، همزمان و یکپارچه (بدون تقدم و تأخر و بدون رعایت طبقه‌بندی بالزاکی) باجلوه‌های جسمانی بروز می‌کند. ما سروان رایشاك (نجیب‌زادهٔ منشگ و به جان آمدهٔ خاموش، که زن جوانش مهتر زمخت اسبها و گماشتهٔ بدقوارهٔ او را بر او ترجیح داده است)، یك ستوان متفرعن بچه‌سال (جوجه افسرشیری و قرتی!) ایگلسیا (مهتر و گماشتهٔ صبور سروان)، دو سرباز: ژرژ وبلوم، و پنج اسب خسته را انگار در هزیمتی ابدی، میان گردبادی تاریك و خیس و مقدر در می‌یابیم و به جا می‌آوریم. با هر گام نومیدانهٔ آنها ـ در حسّی از باران و بوی عرق اسبها و کپك زندگی چهره‌های خاکی و خاکستری ـ به درکی ابهام‌آمیز اما قویا زنده و تازه از زندگی، شهوت‌های خام و مرگ محتوم می‌رسیم. این دستاوردی خرد نیست؛ رهایی و آزادی است در نفی ثبوت‌گرایی و وقوف بر دگرگونگی جاودانهٔ جهان که بدواً نه پوچ است و نه زشت.

«جادهٔ فلاندر» در واقع یك رمان درخشان و نمونه‌وار است از ادبیّات نو و متعلق به دوران جدید، دورانی که سرمایه‌سالاری، پس از جان به در بردن از چند بحران بزرگ ادواری، برخلاف پیش‌بینی‌های سفت و سخت و پرطمطراق مارکسیستهای رسمی، جا به سوسیالیسم آرمانی نسپرده و از صفحهٔ روزگار محو نشده است؛ و در جامعه‌های فردگرای جدید و در عرصهٔ وسعت یابندهٔ تولید انبوه برای بازار، همه چیز و همه کس را به کالا و شیء تبدیل کرده است. این معنا و تفسیری از زندگی فردی و جمعی امروز است که برگردن و بازتابش را در مضمون و صورت رمان نو می‌توان دریافت. در این برگردان است که مناسبات آدمها با آدمها و آدمها با اشیاء و کالاها شکلی دگرگونه می‌گیرد و به غایت پیچیده می‌شود. بر این اساس، رمان نو نه سرگرم می‌کند و نه اطمینان و آرامش می‌بخشد. در این دوران، بنا بر ضرورتها واقتضاهای جدید که دلیلی موجه است برای نوآوری و نوگرایی راستین، جهان و انسان باردیگر جستجو و کشف می‌شوند؛ چرا که اگرانسان و جهان قبلاً، یك بار و برای همیشه کشف و شناخته شده بودند، دیگر تا ابد هیچ سخنی برای گفتن و هیچ راهی برای رفتن باقی نمی‌ماند.

با درنگ بررمان «جادهٔ فلاندر» این نکته به میان می‌آید که صِرف کاربرد شیوه‌های ادبی «جریان سیال ذهن» و«تك گویی درونی» و امثالهم، رمان و داستان را نو و امروزی نمی‌کند. رمان و داستان نو، در پی درك عمیق زندگی جدید و پس از درونی شدن معناها و امکانهای نوین و در پرهیز و گریز وسواس‌آمیز از تصنع و فریب خلق می‌شود. و این جا خط فارق شعبده‌بازی و هنر رنگی بُرنده می‌گیرد.

با مروری چندباره بر «جادهٔ فلاندر» به این نتیجهٔ روشن می‌رسیم که داستان اساساً وسیله و واسطه نیست تا برای پخش و تبلیغ تفکری معین و هدفی مشخص و از پیش اعلام شده نوشته شود. «داستان»، در تعبیری کاملاً هنری، قائم به ذات است و فراتر از کشف و بیان «واقعیت»، حاصل صافی تیزنگری هوشمندانه و حساسیّت هنرمندانه در لایتناهی راستگویی و «حقیقت» جویی است. این همان دغدغهٔ مقدس جان انسانی است که بی‌واسطه ارائه می‌شود تا به تنهایی ـ بی‌نیاز از هر تکیه‌گاهی در بیرون از قلمرو خود ـ برپا بایستد، برای زدودن زنگار خرافه‌ها و پندارهای بی‌پا؛ بدون ریب و تصنع و لفظ فروشی و بدون زروزیور و گل و بته و حفاظ و خرپا. و تازه، این تنها اشارتی است صمیمی و راستگویانه برپایهٔ مشاهده و در جهت درك موقعیت انسان و جهان، که در واقع دور از همهٔ توهمات ادبی و ارزیابی‌های سیاسی، اجتماعی و غیره، به خودی خود وجود دارد.

در مطالعهٔ دقیق و بازخوانی «جادهٔ فلاندر» اثر ارجمند کلودسیمون، که به دست و همت منوچهر بدیعی با فرزانگی و توانمندی به فارسی برگردانده شده، در می‌یابیم که نه فقط انکار و نفی شیوه‌ها و اسلوبهای کهنه و دست و پاگیر مشخصهٔ ساختار و صورت‌بندی رمان نواست، بل درك پیچیدگی‌های زندگی جدید انسان و خلاقیت و شعور هنرمندانه برای رسیدن به ظرفیتی لازم در جهت شناخت ژرف دگرگونگی‌پذیری انسان، زمان و جهان پشتوانهٔ این ساخت و شکل است.

پانویس:

*: جادهٔ فلاندر ـ اثر کلودسیمون ـ ترجمهٔ منوچهر بدیعی ـ چاپ اول، ۱۳۶۹ ـ ۳۵۶ صفحه ـ ناشر، نیلوفر.




# گزیده در تصوّف

## ابونصر طاهر بن محمد الخانقاهی

«گزیده در تصوّف» (یا گزیده در اخلاق و تصوّف، آنچنان که مصحّح برای صفحهٔ عنوان برگزیده‌اند و با توجه به محتوای کتاب شاید مناسب‌تر از عنوان اصلی باشد) شرحی است روشن و محکم از آداب و اخلاق متصوّفه. این کتاب را خواجهٔ فقیه، زاهد ابونصر طاهر بن محمّد خانقاهی تألیف کرده و از جملهٔ متون عرفانی و کتب صوفیان روشندلی است که در مآخذ و فهارس قدیم و جدید مربوط به ادب فارسی تاکنون ذکری از آن به میان نیامده است؛ تنها مرحوم سعید نفیسی در «تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی» به اجمال به معرّفی آن می‌پردازد. خانقاهی، ظاهراً باید از وعّاظ و مشایخ «تصوّف» در اوایل قرن ششم بوده باشد. در «الانساب» (سمعانی) نیز آمده که از اهالی سرخس بوده و نام او (خانقاهی) اشاره به محلّ خاصّی نیست، بلکه بعضی از خانقاه نشینان را خانقاهی می‌خوانده‌اند. بابِ چهارم این کتاب روشن می‌سازد که «ابونصر خانقاهی»، شافعی مذهب بوده هرچند از ائمه شیعه [علیهم السلام] با احترام بسیار اقوال و داستانهایی نقل می‌نماید. مطالب کتاب نیز درجهٔ زهد و ورع و نیز تسلّط او را در وعظ روشن می‌سازد. همچنین می‌توان گفت که ابوابِ این کتاب صورت بیانات و معانی مؤلّف هنگام وعظ است، در اصول اخلاق متصوّفه و مبتنی بر آیات قرآنی و احادیث نبوی و اخبار پیغمبران و گفتار حکماست.

نثر زیبای کتاب کهنه، و عبارات و کلمات گواه روشنی بر قدمتِ آن است. نسخهٔ خطّی کتاب «گزیده در تصوّف» علی‌الظاهر منحصر به فرد است (نسخهٔ مرحوم سعید نفیسی - موجود در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران- شمارهٔ ۵۶۶۶). این نسخه تاریخ کتابت و نام کاتب ندارد ولی از قرائن مربوط به کاغذ و خط برمی‌آید که ظاهراً در قرن نهم هـ.ق در یکی از شهرهای شمال غربی ایران یا از بلاد روم شرقی صورت کتابت پذیرفته است. این نسخه به وسیلهٔ جناب آقای «ایرج افشار» تصحیح و طبع شده است. مطالب این مقدمه و گزیدهٔ آن از متن مصحّح ایشان برگزیده شده است.

سپاس و آزادی و شکر مرآن خداوندی را که به جز او خدایی نیست، بر آنکه ما را راه نمود به ایمان و معرفت، و نگه داشت از کفر و نکرت، و کرامت کرد سنّت و جماعت، و بازداشت از هوا و بدعت، و توفیق داد به طاعت و خدمت، و دورداشت ما را از فسق و معصیت، و بیاراست به علم و حکمت، و بیرون آورد ما را از جهل و حماقت، و فرستاد به ما محمّد رسول الله را، گردانید امّت، درود از ما برو تا قیامت، و بر اصحاب او باد سلام و تحیّت.

○

حکیمی گفت علامت عارف سه چیز است: دنیا را به نزد او اثر نبود، و عقبی را نزد او خطر نبود، و مولیٰ را نزد او بدل نبود.

و دیگری گفت علامت عارف دو چیزاست: دل مشغول به فکرت، و تن مشغول به عبرت.

و دیگری گفت علامت عارف سه چیز است: تنش اندردنیا و دلش به نزدیك مولی، کسبش اندر دنیا و مالش نزد مولی، عبادتش اندر دنیا و نامش اندرعقبی.

خواجه فقیه زاهد گفت: شناخت سه است، شناخت قدرت و شناخت قربت و شناخت منّت. اما شناخت قدرت ثقت بار آرد، و شناخت قربت شرم بارآرد، و شناخت منّت محبّت بارآرد.

○

و بعضی گفتند از علما نماز دو چیز است: نیاز بنده است به خدای عزّوجل که بنده را با خدا نیاز باشد، و راز دوست است با دوست که دوست را با دوست راز باشد. **هر که نماز نکند نه نیاز بندگان دارد و نه راز دوستان.**

○

حکیمی گفت هر تنی که دروعلم نیست چون شهریست که درو آب نیست، و هر تنی که درو پرهیز نیست چون درختی است که او را بار نیست، و هر تنی که درو شرم نیست، چون دیگی است که درو نمك نیست، و هر تنی که درو جهد نیست چون بنده‌ای است که او را با خداوند خود حاجت نیست.

حکیمی گفت همهٔ آدمیان را به دو چیز حاجت است: به علم و دیگر به روزی، علم را به دو چیز حاجت است: یکی به کار داشت و دیگر به دولت. هرکه را دولت نباشد برخورداری این جهانش نباشد، و هرکه را کارداشت علم نباشد برخورداری آن جهان نباشد.

○

و دنیا را به دو چیز حاجت است: به عافیت و سخاوت. هرکه را عافیت نیست برخورداری این جهانش نیست. و هرکه را سخاوت نیست برخورداری آن جهانش نیست.

○

و خواجه فقیه گفت هرکه در علم آموختن تن آسانی جوید اندر رنج بماند، و هر که اندر رنج صبر کند به آسانی رسد. هرکه عزیزی خواهد در ذلّ بماند، و هرکه اندر ذلّ صبر کند به عزیزی رسد، و هرکه توانگری زود جوید در درویشی بماند، و هرکه در درویشی صبر کند به توانگری رسد.

و هم او گفت علم را سه چیز بباید: حلیمی و بی طمعی و پرهیزگاری. اندر حلیمی آرایش یابد، و اندر بی طمعی ستایش یابد، و اندر پرهیزگاری آسایش یابد.

○

یحیی معاذ را پرسیدند از علامات حکیم. گفت آنکه خشم نگیرد بر آن کس که اورا خلاف کند، و کینه نگیرد بر آن کس که با او جفا کند.

پرسیدند حکیمی را که عاقل کیست؟ گفت آنکه سه چیز در سه نگاه دارد.

اول صدق و اخلاق میان خویش و خدای تعالی در **طاعتها**. دوم مروّت میان خویش و خلق در **معاملتها**. سیّم صبر و **قناعت** میان خود و تن خود در **نکبت‌ها**.

○

و روایت کردند از پیغامبر علیه‌السّلام که: ایمان گفت یاربّ مرا قوّت ده. گفتا قوّتت دادم به سخاوت و نیکو خویی، و کفر گفت یاربّ مرا قوّت ده. گفتا قوّتت دادم به بخیلی و بدخویی.

○

و گفتند **زندگانی** خوش دراین جهان دو چیز است: یکی **خرسندی** و دیگر **حلاوت عبادت**. و خدای تعالی برکشید درجهٔ خرسندی را تا توانگران با بسیاری خواسته درویش گشتند به ناخرسندی، و درویشان بی‌خواسته توانگر گشتند به خرسندی.

○

و روایت کردند که حواریان **عیسی** را پرسیدند که **اخلاص** چیست؟ گفت آنکه کاری کنی و دوست نداری که ترا بدان بستایند مردمان. دیگر آنکه دلت پاك باشد از بدخواستن همهٔ مسلمانان، چنانکه خدای عزّ وجلّ فرمود: **«انّما المؤمنون اخوة»**، مؤمنان برادران یکدیگرند.

○

**عیسی** علیه‌السّلام گفت بزرگی کارها در سه چیز است: در سخن گفتن و خاموش بودن و در نگرستن، و هر سخنی که جز یاد کردِ خدای است لغواست، و هر خاموشی که جز تفکر است غفلت است، و هر نگرستنی که جز عبرت است لهو است.

○

بدان که تنهایی کاری پسندیده است و امان دین و ایمان است و سلامت تن است.

و روایت کردند از پیغامبر علیه‌السّلام که گفت بهترین یادکردها آن است که پوشیده باشد، و بهترین روزی‌ها آن است که بسنده باشد.

و روایت کردند از پیغامبر علیه‌السّلام که گفت فضلِ کردار نهان بر کردار آشکارا به هفتاد درجه افزون است، و فضلِ کردار آشکارا بر کردار پوشیده به هفتاد درجه افزون است.

و روایت کردند از پیغامبر علیه‌السّلام که گفت بنده خویشتن را به خدای عزّ وجلّ نزدیك نگرداند به چیزی مگر از **سجود نهان**.

○

بزرگی گفت به من رسید که مردی در زمانهٔ پیشین که اندر عبادت جهد کردی و مردمان را از رحمت خدای عزّ وجّل نومید کردی، چون بمُرد به خدای شد. گفت مرا به نزد تو چیست؟ گفت: **آتش**. عابد گفت: یاربّ عبادت و جهد من کو؟ گفتا: تو بندگان مرا از رحمت من نومید کردی، من ترا از رحمت خود نومید کنم!

حکیمی گفت **امید**، سه است: اوّل آنکه مردی نیکی همی‌کند و امید می‌دارد پذیرفتن آن. دوم آنکه مردی گناهی کرده است وتوبه کرده و امّید همی‌دارد آمرزش آن. سوم مردی گناه می‌کند و توبه نمی‌کند و همی گوید امّید می‌دارم رحمت او را ـ این امّید دروغ است.

○

و حکیمی پرسیدند از **توکّل**. گفتا: آرام دل بدانچه خدای را بر من است نتوانم گزاردن مگر به یاری او، و آنچه مرا بدوست و او قادر است بر دادن آن بی‌یاری کس.

**ابوالمعالیه** گفت: تکیه مکن جز بر خدای عزّ وجلّ که تُرا یاری او کند، و کار مکن جز خدای را که ثواب او دهد.

○

روایت کردند از **پیغامبر** علیه‌السّلام که گفت: **عُجب** و حسد نیکیها را بخورد چنانکه آتش هیزم را.

روایت کردند از **پیغامبر** علیه‌السّلام که گفت: سه چیز هلاك کننده است، بخیلی را طاعت داشتن، و هوا را متابع بودن، و به خود مُعجب شدن.

○

وهب گفت: **حاسد را سه علامت** بود: چون حاضر بود چاپلوسی کند، و چون غایب بود غیبت کند، و چون ترا مصیبتی رسد شادکامی کند.

و حاتم گفت: دین‌دار کین‌دار نبود، و غیبت کننده عابد نبود، و سخن‌چین امین نبود، و حسود منصور نبود.

○

**ابوالقاسم حکیم** را پرسیدند کرا سراوار است کبر؟ گفتا آن را که سه چیز است بی سه چیز: علمی بی‌جهل، قدرتی بی‌عجز، و حیاتی بی‌مرگ.

**عیسیٰ** علیه‌السّلام گفت: چنانکه شما بزرگی کنید بردارندتان، و چنانکه شما رحمت کنید بر شما رحمت کنند، و چنانکه شما حاجت مردمان روا کنید حاجت شما روا کنند.

○

روایت کردند که **امیرالمؤمنین علی**(ع) غلامی داشت. اورا بخواند سه بار، جوابش نداد. علی برخاست به نزدیك او آمد. اورا خفته دید. گفت نشنیدی یا غلام، کِت بخواندم؟ گفتا: شنیدم. گفت: چرا جوابم ندادی؟ گفتا کاهلی‌ام آمد و نترسیدم از **حلم** تو. گفت: آزادت کردم.

○

روایت کردند که روزی **حسن بن علی**(ع) نشسته بود. مردی بیامد و گفت: **تو پسر ابوطالبی**؟ گفت: **من پسر علی‌ام**. آن مرد دشنام داد مادر و پدرش را. **حسن** گفت: مگر اعرابیی؟ گفت آری. گفت اگر وامی است ترا بگذاریم، و اگر گرسنه‌ای تا طعامت دهیم، و اگر باری داری آن بار از تو برداریم، و اگر راه گم کرده‌ای راهت نماییم، اگر گناهی داری روز قیامت شفاعتت کنیم. آن مرد گفت به خدا که من تُرا و مادر و پدر تُرا دوست می‌دارم، لیکن خواستم که **حلم** ترا بدانم تا کجاست. چون آن مرد را وفات نزدیك آمد گفت به خدای که هیچ حسرت در دل ندارم، مگر آنکه در روی **حسن** گفته‌ام.

روایت است که در **انجیل** نبشته است که عالم نباید که سفیه بود و ازو آموزند حلم، و نباید که سلطان **بیدادگر** باشد و از او آموزند داد دادن را.

و هم در **انجیل** نبشته است که ای فرزند آدم مرا یاد کن چون تو اندر خشم باشی، تا من تُرا یاد کنم چون من اندر خشم باشم.

و **امیرالمؤمنین علی**(ع) گفت: **اوّل نصرتِ حلیم** آن است که مردمان یار او باشند.

○

**پیغامبر** علیه‌السّلام گفت: خنکی آن کس را که عیب او، اورا مشغول کند از عیبِ مردمان.

و نیز گفت: از برادر خود آن یاد کن در غایبی او که تو دوست داری که از تو یاد کند در غایبی تو.

**امیرالمؤمنین علی**(ع) گفت: داناترین مردمان به خدای و نیك خواه‌ترین مردمان مردمان را از بهرخدای حرمت دارنده‌ترین ایشان است مَراهلِ **«لااله الاالله»** را.

---

**مأخذ**: گزیده (در اخلاق و تصوّف)، تصنیف ابونصر طاهربن محمّدالخانقاهی، به کوشش ایرج افشار، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۷.

## تورا سلامت باد...

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی
که هرگز از تو نگردم، نه بشنوم پندی
دهند پندم و من هیچ پند نپذیرم
که پند سود ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت
که آرزو برساند به آرزومندی
هزار کبك ندارد دلِ یکی شاهین
هزار بنده ندارد دل خداوندی
تورا اگر ملك چینیان بدیدی روی
نماز بردی و دینار بر پراکندی
و گر تورا ملك هندوان بدیدی موی
سجود کردی و بتخانه‌هاش برکندی
به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم
به آتش حَسَراتم فکند خواهندی
تورا سلامت باد ای گل بهار و بهشت
که سوی قبلهٔ رویت نماز خوانندی

**شهید بلخی**

# مرثیهٔ میرعماد

● استاد عبّاس عارف

ارغنون سازِ فلك رهزنِ اهلِ هنرست، چون ازین غصه ننالیم و،
چرا نخروشیم؟...
«حافظ»

(تقدیم به خوشنویسان اصیل و عاشق ایران)



آن شب در آسمان اصفهان، ماه و ستارگان به خود می لرزیدند. تنها مگر جوباره‌یی چراغان در کاخ شاه، شادمانه می سرود. وگرنه شهر و روستا، هق هقی خفه بود. و هرکس در کوچه‌یی می‌رفت، پشت گردنش از ترسی تاریك تیر می‌کشید. اصفهان می‌ترسید. دیوارها روی پا بند نبودند. آذرخشی سرخ، بر فراز بازارچهٔ شهر درخشید. ستاره‌یی سوزان و خونین از کتیبهٔ طالعی شعله‌ور کنده شد، و تا کوچه‌یی غبارآلوده در اصفهان صفیر کشید. اگرچه مهتابی شیرین در کوچه‌ها جاری بود و درختها را سیراب می کرد، شب، مثل بید به خود می‌لرزید. و ستونهای مسجد شاه، همچون ستون فقراتِ پرنده‌یی در دهان درنده‌یی، صدا می کرد. عین صدای باز شدن دری خشك در گوشِ محکومی منتظرِ اعدام. شبی که ازاول غروب، سراسر ایران می‌لرزید. چنین که از یاد آن شب، درین سحرگاه سوزان ـ در تب، ـ من و قلم در دستم از خشم می‌لرزیم. آن شب، بزرگترین دشمن «آزادی هنر» پیروزمندانه می خندید. و از یاد قلمی نئین که به انتظارِ ابدی نوازندهٔ نابغه‌اش در خود می‌شکست، چهار قرن بعد سر به شانهٔ این سحرگاه اسفندی؛ قلم در پنجه‌ام از فشار می شکند. و جوهرِ اشك، مرثیه‌ام را آب می‌دهد....

دل فیروزه گونِ اصفهان در آن روشنترین شبِ زندگانیش ناگهان سیاه شد! دیوارها و نگاه‌ها سیاه، درختها سیاه. ایران، سیاه پوشید. هندوستان، صلحِ سفیدش را بر تنْ، سیاه کرد. و سرزمین عثمانی پیراهنش پرچم سیاه شد. ولی، لبخند پیروزمندانهٔ شاه ایران می‌درخشید...

اصفهان از هنرهای ملّی اصیل، تازه شکوفا شده بود. امّا در خم کوچهٔ شبی جادو، ناگهان در باغهای امیدش پرپر شد اصفهان. از آن پس هر شب جوباره‌های خوناب از گریه‌های شهر، مهتاب دلمه بسته را می‌شست و آرام و پنهان به زیر پایه‌های کاخ شاه عباس سیاه اندیش، رسوب می‌داد...

فرزند گرامی ایران زمین در تمام طول سلطنت سلسلهٔ صفویه، آن شب از خانه‌اش، چون ماه از دل ابر، بیرون آمد. در کوچه‌یی متبلور از سایه‌اش به سوی خانهٔ دوستی می‌رفت، به مهمانی. غافل که میزبانِ دوست نما «مقصودبیك مسگر، رییس قبیلهٔ شاهسون قزوین، خود، عامل قتل مهمان به دست چند فرو مرده دل، اورا به سوی دامْ کشانیده است. کاردها پیاپی فرود آمد بر سر و سینهٔ یکی از شایسته‌ترین فرزندان قلم در تاریخ ایران زمین. آن شب را تذکره‌ها شبِ آدینه ذکر کرده اند. شاه، نشمه‌یی در بغل داشت، و در بستر، آرمیده بود. و در همان لحظات «میرعماد» آن گوهر آسمانی، به خاك وطن محبوبش در غلتید؛ و غسل جمعه در خون خویشتن گزاشت.

یگانه گناه او، سرکشی آزادیخواهانه از فرمان شاه بود...

□

و حالا دیگر خبر به شاهنشاه می‌رسانند: «ای بنی‌آدم فدای خاك پای مبارکت! شاهنشاه عدالت گسترا، قبلهٔ عالم به سلامت! ای دین و دنیا، ملت و جهانیان، زمین و زمان، همه در سایهٔ نبوغِ عدالتْ پناهِ حضرتت مایهٔ رشك آسمان! خداوند فرهنگپرورا!... (شاه، عصبی و بی‌تاب است. می غُرّد که: کوتاه کن، پدرسوختهٔ غلام‌زاده! زودتر ازماوقع بگو تا توله‌هایت را یتیم نکرده‌ام!) و سگِ شاه، دُم تکان می‌دهد که: «اطاعت، جانم فدایت!... آن خارج از مذهب اعلیحضرت، از جهان که گوشه‌یی از خاك قبلهٔ عالم است، خارج شد!» و شاه، دستهای خونالودش را درهم نهاده به کمر، بادی به غبغب، قدم‌زنان و هوم هوم کنان به

تبسّمی دیوانه، دل و دندان‌های زردش را فاش می‌کند و می‌گوید: «فردا جنازهٔ آن زندیق سیاسی را با احترام تمام تشییع کنید. کار که تمام شد همه چیز را به حضرت ما خبر آورید!» در تذکره‌های متعدد، از قول شاه عباس که مردم فریبانه متظاهر به تشیّع بود آورده‌اند که: «کسی نیست که مرا از دست این سُنّی نجات دهد؟ کسی نیست که این مغرور را بکشد؟» ولی معتقدات مذهبی «میرعماد»، آشکارا بر طریقتی علوی بود...

□

استنباط من همیشه این بود که درآن عصر استبداد و حکومتِ شمشیر، که در پناه تفرقه میان مردم به زندگانی کثیفش ادامه داده است، «میرعماد» می‌خواست آگاهانه نقشی همچون نقش «اقبال لاهوری» را به عهده بگیرد. و تا حدودی که مهلت یافت به وظیفه‌اش (ایجاد اتحاد و یگانگی میان شیعه و سنی و دیگر قشرهای اجتماعی) مخفیانه عمل می‌کرد. بالأخره تفحّص و جست‌وجوی مداوم در تذکره‌ها و متون قدما مرا به سندی تکان‌دهنده و در عین حال شادیبخش رسانید. و آن سخنِ محکم و مطمئن «میرزا حبیب اصفهانی» نویسندهٔ دستور زبان فارسی و مترجم مشهور «حاجی بابا» نوشتهٔ جیمز موریر انگلیسی، و صاحب تذکرهٔ «خط و خطاطان» است. میرزاحبیب در آن سند با اطمینانِ ناشی از آگاهی می‌گوید: «با این که در علت شهادت میرعماد روایات زیاد است امّا حقیقت امر آنست که مرحوم میرعماد باغیرت دینیّه و حمیّت اسلامی که داشت به قدر اقتضا در اتحاد اسلام و رفع اختلاف و مباینت دینیّه می‌کوشید و معتقد به از بین بردنِ شقاق فرعیّه و به وجود آوردن ملّت واحده بود...[۱]»

دولت شاه، تعصب کورانه را به نام دین در میان مردم ترویج کرده است. شاه این بیماری جامعه را که هم از کاخ خود او نشأت می‌گرفت، بهترین وسیله یافت. و قضاوت شیعیان را تا به نفع خود جلب کند، میرعماد را به غلو در تسنن متهم کرد. بزرگترین قدرت زمانه با تمام زر و زورش چون پی برد که هرگز نتوانست هنرمندی تنها و بی‌دفاع را بخرد و از او شکست خورده است، ناجوانمردانه برای او پاپوش دوخت. خودکامه، یك بار دیگر ثابت کرد که واقعاً قبلهٔ ددودام است و هنوز هم «سلطنت» را می‌تواند ادامه بدهد. امّا مردم اگرچه هنوز ماهیّت شاه را ـ چنان که اوست ـ نمی‌دانستند، آن هنرمندِ بزرگِ خود را می‌شناختند. به قول دکترمهدی بیانی که حقّی عظیم بر فرهنگ خوشنویسی دارد: «هیچ گونه دلیل یا قرینه‌یی به تسنن او در دست نیست. و در هیچ موضع (از آثار میرعماد) ندیدم که نامی از خلفای راشدین برده باشد. و اگر مناجات نامهٔ منسوب به حضرت امیر را نوشته، خود را مشرّف به کتابتِ آن دانسته...[۲]»

شاه در پناه دسیسه‌های ناجوانمردانه موفق شد هنرمند آزادیخواه بزرگ عصرخود را ناجوانمردانه به قتل برساند، امّا اعتماد مردم را نتوانست به خود جلب کند. مشتِ قبلهٔ عالم باز شد، ولی بخِ اعلیحضرت نگ فت...!

□

و حالا شاه عباس، با معشوقه‌ای دیگر سر بر بالینی از پرقو، با نیمه غلتان در بستری از ابریشم چینی و ترمهٔ یزدی، تنی دیگر به دشمنان مردم می‌افزاید و درآن سوی کاخ، پیکر تکه‌تکه زیباترین پسران ایران، غرقهٔ خون در کوچهٔ مقصودبیك افتاده است. دریغا! مقصود شاه به یك اشارهٔ او برآمد. اگرچه آن شاهنشاهِ حقیقی، مقصودِ عقابهای آزاد، و محسود هنرفروشان دربارِ فساد، از مسندِ استادی به قلّهٔ رهایی پر کشید. امّا شاه، هرگز ندانست که مردم می‌دانند. او از خوشنویسی شاعر، و تنها، شکست خورده بود. آمد که خرد شدنش را مذبوحانه پشت جسد «میر» پنهان کند، تاریخ را رو در روی خود قرار داد.

اکنون مدّتی‌ست که ماجرای شاهنامه در اصفهان، دهن به دهن می‌گردد. و مایهٔ شادمانی مردم است. شاه عباس، از مقرّبانش کسی به منزل «میر» فرستاده بود. با هفتاد تومان برای او، که: شاهنامه به نستعلیق نویس، برای حضرت ما، به کتابتی شاهانه. و میر، هیچ نگفت. و شاه، سکوت میرعماد را پذیرش و رضایت فهمید. سالی گذشت. استاد بزرگ درین مدت صدها قطعه شاهکار آفرید، از متعالی‌ترین سروده‌های بی‌همتای شاعران ایرانی. امّا رایگان یا به بهایی ناچیز به این و آن می‌داد. شاه، کسانی به خانهٔ میر فرستاد که: قبلهٔ عالم به شما عنایتِ امر فرمودند آن شاهنامه که سال پیش سفارش فرمودیم به حضرت ما فرست! میر، هفتاد بیت از شاهنامه به نستعلیق میرعمادانه کتابت کرده بود که هر کلمه‌اش به تاج و تختِ اعلیحضرت می‌ارزید. پاسخ داد: بگویید این هفتاد بیت در ازای آن هفتاد تومان! وجهِ شاه، بیشتر از این نمی‌توانست نوشت! و فرستادهٔ پادشاه، پیغام میر و خطوط او را دل‌دل کنان به خدمت قبلهٔ آدمیگرگان آورد. امّا ذات اقدس صفوی که عقلش در غبغبش بود، با عمل و پیام میرعماد از جا در رفت. او متفرعنی بزدل بود و کینهٔ زهرآگینش از هنرمند مردم او را تا دیوانگی می‌کشانید. پادشاه بخشاینده، آن هفتاد بیت به خانهٔ «میر» بازپس فرستاد. میرعمادِ بی‌اعتنا به خطر، که در خانه به شاگردانش رموز خوشنویسی می‌آموخت؛ بی‌درنگ دست به قیچی بُرد. آن صفحات گوهرنشان را به هفتاد سطر مجزّا برید. و بریده‌ها به شاگردان اهداء کرد. آنان نه فقط شاگردان میر، که عاشقانه مرید او بودند. در لحظه، با نهادن یك تومان در برابر فرستادگان شاه ـ در ازای هر سطر ـ مبارزهٔ استادشان را مبارزهٔ همهٔ مردم ایران خواندند.[۳] مقرّبان حیرت زدهٔ شاه، با هفتاد تومان پول نقد ـ پاسخ مریدان میر به امیر ـ قلب‌شان در گلوشان با چشمانی چسبیده به پشت سر، دعاخوانان به سوی دژخیم پس رفتند. اعلیحضرت، دستها پسِ پشت نهاده ، بی‌تابانه قدم می‌زد. اما چشمش که به هفتاد تومان افتاد، چنان به سکهٔ قلبش فشار آمد که گویی پس افتاد. فشار قلبش را به دندانها منتقل کرد، و از شدّتِ خشم به یك بشکهٔ باروت مبدل شد. خواست که پیش از انفجار به منقل پناه ببرد امّا دیگر دیر شده بود، دوام نیاورد. و حالا به جای شرمساری، عربده نکشد کی بکشد؟ و درست در همان لحظات خردشدگی سلامت ناپذیر بود که ترور آن پادشاهِ قلبها را، در چشم‌انداز حقیرش هدف نشاند.

ذات حکومت او در استبداد و اعدام بود. میراثی به جا مانده از حکومتهای هزار سالهٔ پیش از ظهور میرعماد تا شاهان صفوی. خوشنویسان ایرانی، هنر خود را با خون خود آبیاری کرده‌اند. بجز «ابن مقله» شیرازی‌الاصل، نابغهٔ عالمگیر، که دست راستش را بریدند و زبانش را نیز، و به جا مانده‌اش را اعدام کردند؛ بسیاری دیگر را هم به سرنوشت او محکوم کردند. از آنها یکی شیخ نجم‌الدین مسعود «شکستهٔ تعلیق»نویس بزرگ است که «اخلاق و محاسن آداب و لطف طبع و حدّت ذهن اتصّاف داشت و [در مقام قائم مقام سلطنت] در سرانجام امور ملکی و مالیِ غایت معدلت به جای آورد و در زمینِ دلِ رعایات تخمِ عاطفت و احسان می‌کاشت، به شروان رفت و در همان جا بعض امرا وی را مسموم کردند.[۴]» حالا تو بگو که: این جنایت، درآستانهٔ قرن دهم رخ داد و به شاه عباس (که از این گونه مملکت داری‌ها درسها آموخته بود)، نباید ربطش داد. اتفاقاً عمیقاً مربوط است: که من از سنت‌های حکومت‌های چند هزار سالهٔ شاهنشاهی دارم می‌گویم و درس‌هایی که هر حکومت خودکامه‌یی برای همگنان حاکم بعد از خود، میراث نهاده‌اند. سندی از صفویه بیاورم: «در آغاز این عهد، و درگیرودار نهضتِ سرخ کلاهان، یکی از حکمت‌شناسان و عالمان مشهور که در دورهٔ بیشین زیردست ملاجلال دوانی تربیت شده بود، یعنی قاضی کمال‌الدین میرحسین بن معین‌الدین حسینی میبدی [و شاعر] متخلص به [منطقی] به سال ۹۱۰ هـ. به علت سُنّی بودن به فرمان بنیانگذار دولت صفوی به قتل رسید. وی حکیمی مشائی بود ولی مانند استاد خود و بسی دیگر از متفکران عهد در شعر مذاق عرفانی داشت، از او چندین اثر به پارسی و تازی در منطق و حکمت و کلام و ادب بازمانده است.[۵]» اینِ هم از پروراندن فرهنگ ملّی از همان روزهای آغازین حکومت صفویان!...

و بنیانگذار حکومت صفویانِ نیز از پدران سیاسی‌اش انهدام و اعدام را آموخته بود: در

صفحهٔ ۱۷۷ کتاب «مؤدب السلطان» آمده است که سلطان احمد شیخ اویس خطاط و مُذَهّب و نقاش به دست قره یوسف ترکمان در سال ۸۱۲ کشته شد. راستی، چرا بعض هنرمندان، شاعر یا خوشنویس یا نقاش و موسیقیدان را می‌کشته‌اند؟ زیرا خلاف بعض دیگر، نه تنها خود را به قدرتهای حاکم به هیچ قیمتی نمی‌فروخته‌اند، که در پناه عشقی ژرف و زوال‌ناپذیر به میهن و مردم، با آنها مبارزه می‌کرده‌اند. در تذکرهٔ بسیار مهم «گلستان هنر» جملاتی گرانبها و روشنگر می‌توان خواند که شخصیت حقیقی میرعماد را به یاری آن می‌توان شناخت: «هم جلی و هم خفی را خوب می‌نویسد، خطش در ربع مسکون [چهار گوشهٔ عالم] دوید... بعد از قتل خان مشارالیه در دارالسلطنهٔ قزوین به کتابت و قطعه‌نویسی اشتغال دارند، و از خدمت و ملازمت سلطان محترز است[۶].» بنابراین، ذات و ماهیّت میرعماد بزرگ به یاری تضادی آشتی‌ناپذیر از حقارتِ چاپلوسان و خودفروشی‌های رنگارنگِ پادوها و کاسه‌لیسان درباری، برای همیشه مصون و پاک باقی ماند. متأسفانه هنرمندان بزرگی هم بوده‌اند که در برابر پول و مقام و موقعیت‌های ناپایدار، زانو زدند و تا حدّ «ملیجك فرهنگی» حکومت‌ها سقوط کردند. فی‌المثل، هم در کتاب گرانبهای «گلستان هنر» که در زنده بودن میرعماد نوشته شده بود، مطالبی عبرت‌انگیز و آموزنده درباره‌ی خوشنویس بزرگ «علی‌رضا عباسی» می‌خوانی: «شاه، ایشان [علی‌رضا عباسی] را از خان گرفته، ملازم خود ساختند. اکنون ده دوازده سال است که در ملازمت رکاب ظفر انتساب شاهِ کامبخش کامیاب در جمیع یورش‌ها و یساق‌ها اقدام دارند و از جملهٔ مقربان و مخصوصان پادشاه عالمیانند و گاهی به کتابت و قطعه‌نویسی اشتغال دارند و پیوسته در مجلس بهشت آیین و محفل خاص خلدبرین در سلك مقرّبان شرف اختصاص دارند و به تفقدات و انعامات و نوازشات بیغایات سرافراز و مفتخرند...[۷]» تملّق و چاپلوسی و خود را به دربار شاهان و دم و دستگاه قدرتمندان چسباندن، نوعی فرهنگِ زیستن در اجتماع. و بی‌شك همانقدر که زاییده از تعلّق به طبقه‌یی اجتماعی ست، شاید دو چندان از شخصیت و فهم و تلقی شخص از زندگانی و مستقیماً نشان دهندهٔ ماهیّت او در دوره‌یی ست که به چنین انحطاطی مبتلاست. حتّی صاحبنظران و منتقدان خوشنویسی نیز گه‌گاه خصال سازشگران را نردبان ترقی می‌دانسته‌اند و دوری از وابستگی به دربارها را دلیل نادانی و ضعف اخلاقی!! «مصطفی عالی افندی» در تذکرهٔ منظّمِ «مناقب هنروران» می‌گوید: «امّا **شاه قولی** نقاش در زمان سعادت‌نشانِ مرحوم سلطان سلیمان خان به ولایت روم آمد نقاشخانهٔ مخصوص سرای عامره را برایش پرداختند. حضرت سلطانِ سعادتمندِ ممالكْ ستان و سکندرْ توان اکثر اوقاتْ برای تماشا بدانجا می‌رفت. روزانه صد آقچهٔ وظیفه برایش تعیین شد و بر زمرهٔ استادانِ بدایع پیشه سرافراز گشت. شاه قولی شاگرد آغامیرك، اگر چون هنر خود اخلاق پسندیده‌یی هم داشت، در زمان او **بهزاد** شهرت پیدا نمی‌کرد؛ و اگر نسبت به طبع دقیقش به جانبِ رعایتِ آدابِ ملوك نیز سالك می‌شد، در روزگار او کسی نام و رسم و نشانِ **مانیِ** خاك ریز را بر زبان نمی‌آورد.[۸]»

می‌بینید؟ خط‌شناسی با تجارب و دانش «مصطفی عالی افندی» نیز آن نقاش آزاده را ملامت می‌کند که چرا به رسم و رسوم چاپلوسی و مال‌اندوزی و جاه‌طلبی، تن نداده و در ازای آن همه امکاناتی که سلطان در اختیارش می‌گذاشت از بلند جایگاهش آسمان به طویلهٔ اسیران شاه، لحظه‌یی سقوط نکرد و از شهرت و ثروتی که می‌توانست **بهزاد و مانی** و جهانی را پس بزند و در سایهٔ خود قرار دهد گذشت تا از شرف هنر و هدف هنرمند نگذرد!...

□

اکنون، مردم که نیك دانسته‌اند آن هنرمند محبوبشان تقاضاهای جابرانهٔ شاه عباس و خطر انتقامجویی او را هرگز از پشیزی بیشتر ندانست، و هیچکس بجز قبلهٔ عالم نمی‌تواند قاتل او باشد؛ از ترس گرفتار آمدن به خشم آن خون‌آشام، هنوز جرأت نکرده‌اند اعضای شهید عزیزشان را از کوچهٔ این خاکدان پست برگیرند. اندامهایی بریده ـ گسسته از هم ـ که اگر آنقدر در کوچه یا بازارچهٔ اصفهان می‌بود تا فاسد می‌شد؛ تعفن جسدش از تفرعن فاسد کنندهٔ شاه عباس و همهٔ کسانش بیشتر بوی زندگی می‌داد!... هم از آن شب شوم است که کلمات خوشنویسانِ شاعر، حتّی قلم و مرکّب‌شان بوی خونی عطرآمیز می‌دهد، هنوز... «میرعماد» همچنان که خونش می‌جوشد و در آب و خاك اصفهان حل می‌شود تا همه جا بگسترَد؛ چشمان گشوده‌اش منتظرِ یارانِ خود است.

انتظار از نخستین لحظهٔ شهادت، از سرِ شب تا رسواییِ روز.

و در این دقایق بلندتر از سال، آه!... هم بجز ماه، که حالا دیگر بالای سر او ایستاده بود و می‌گریست: از شاگردان وفادار و عاشقان بی‌شمارش، هیچکس، در کنار او نیست. تنها مگر روح گلگون **علی** پسر **مُقْلهٔ** شهید اول که خیره در سینهٔ دریدهٔ میر، آرام و همنوای ماه، آن جا کنار او ایستاده است...

نخستین مردی که جرأت می‌کند آسیمه و دست بر سرزنان سراغ جسد هنرمند بزرگ بیاید، شاگرد ارشد یا خلیفهٔ او **ابوتراب اصفهانی**ست. آن یگانگی از هم دریده را در وضعی می‌بینند که دشمن بیگانه با او چنان نمی‌کرد. (**وجهانگیر**، پادشاه هندوستان از شهادت میرعماد تا شنید، افسوس کنان نالید: اگر زندهٔ آن اعجوبهٔ بی‌همتا را به من می‌دادند، هم‌وزن او بهترین جواهرات کشورم را می‌دادم. و بیگانگان دیگر نیز، هرگز کمتر از او نگفتند[۹].)

**ابوتراب**، چشم و لب به سر و سینهٔ میر می‌نهد؛ می‌بوید و می‌بوسد و، می‌موید. و ماه، در لکه‌یی ابر، بُغض می‌کند. دل از چشمان خیره کنندهٔ میر نمی‌کَند، هی سرك می‌کشد ماه. درِ هر خانه که بسته بود، رو به بیرون یا به سمتِ حیاط پرتاب می‌شود. مردم آتش می‌گیرند. قلبها در چشمها، پرپرزنان، یکدیگر را صدا می‌زنند. یکی نالان و بُغضش در گلوگره خورده رو به این و آنی که بی‌خبر از واقعه در کوچه می‌آیند، می‌گوید:

ـ «بیا بابك! ببین با چشمهای خود
چه خاکی بر سرما شد، بیا بابك! بیا بابك!»
کسی دیگر از آن سو می‌زند فریاد:
ـ «چه خاکی؟ بر سر کی؟ بر سرِ ما؟ با چه دستی؟ از چه می‌گویی؟
بگو روشنترك، فرهاد!»
جوابش می‌دهد شیری یله در کوچهٔ خونین:
«نگاهش کن! چه می‌پرسی؟
پلنگ بیشهٔ مردم به خون غلتیده، استاد است آن، استاد...»
یکی دیگر: «ـ بیا که کارشان را بی‌شرفها عاقبت کردند!»
زنی غمهای عالم در نگاهش، اشك، آتش ـ قطره قطره از تفِ آهش:
امیدِ خستهٔ آن خفته در خون است و بانوی هنر
نام شریفش شهرهٔ آفاق:
«گوهرشاد»ـ
زند با مردمِ شهر از جگر فریاد:
ای خاموشیان از بیمِ این جلاد!ـ
کجا بیهوده می‌پویید؟ امیدِ پرپرِ ما و شما اینجاست
دریده سینه‌اش را این... ببینید! این که غلتان خفته در خونش
نگاهش سوی ما غمخوار
امیرِ کاخِ آزادی، به زیر سقفِ فقر و مهر و مردم
صد عمادست و
دل بیدار...
و موجوگندمی مردی که می‌گفتند او را «پهلوان ـ بابك»
دو چشمش شعله‌ور از هوهوی خشمش
کنارِ پیرِ پاره پاره‌اش اِستاد،
و ناگه مثل صد بیشه پلنگِ تیر خورده، از جگر
بیایید ای نفس‌های وطن با من!
اگر شاه شما از دشنه‌های دشمنِ مردم به خون خفته ست،
اینك!
راه ما را می‌کند روشن ـ
چراغ خونِ «اُستاد»، آهِ «گوهرشاد»

جگرهایی که شرحه شرحه چون فوارهٔ خون خدا ریزد

به روی کاخ دشمن!
هان!ـ
ازین ره با من آیید
ای نَفَسهای وطن با من!...

طنینِ مردانهٔ گریهٔ خونین شان، مردم؛ به زادگاهِ میر می‌رسد. بُغضِ تندرها در آسمانِ قزوین، خبر را منفجر می‌کند. قزوین، ناشنیده، واقعه را می‌بیند، به شهودِ دلهای بیدار، و این جا در مقتلِ میر، دلشوره‌یی ناگاه، ابوتراب را به خود می‌آورد: «نکند که کفتارهای دست‌آموزِ شاه، جسدِ میر را گم و کور کنند؟!» برمی‌خیزد، نگاهی به اطراف می‌اندازد، و با لبها و رخساری گلگون از خونِ میرعماد، بدنِ از هم گسیختهٔ او را جمع می‌کند. حالا او را گرفته بر سرِ دست، پنجهٔ نیمه بریدهٔ میرعماد بزرگ را می‌بوسد و نعره می‌زند. هنوز گامی چند برنداشته که، کوچه به جنبش درمی‌آید. هجوم مردم را می‌بیند و پا قرص می‌کند. و مردم، گروه گروه، فشرده در هم موج برمی‌دارند. و چشم چشم کنان به طرف ابوتراب، گردن می‌کشند و، می‌توفند. جلو می‌آیند و چشم می‌درانند. و نعش هنرمندِ بزرگشان را که بر دستهای شاگردِ ارشدش می‌بینند، ـ چه گونه بگویم؟ ـ چه قلبها که در فریادشان به آسمان پاشید! انگار که منارجنبان را تکان می‌دهند، نعره‌هاشان ستونِ عظیمِ صبحدم را می‌لرزانند و آسمان را از ماهِ بریده رنگ و ستاره‌های رسیده می‌تکانند. کوچه از جوششِ مرواریدِ غلتان، برق می‌زند. و کاغذِ سیاه شدهٔ من نیز...

اگرچه دیر، به مجالس ختم میر خواهند رسید؛ از تمام شهرها، جاده‌ها به سوی اصفهان می‌دوند. زنان، پابرهنه، چادر و چارقدی به سر، از سرِ نماز تا وسطِ کوچه می‌دوند و باز می‌آیند و هق‌هق کنان دم درِ خانه‌هایشان می‌ایستند، و بر سر و سینه‌زنان لعنت می‌فرستند و ناسزاها حواله می‌دهند: «الهی به خاکِ سیاه بنشینی، ای روسفیدیِ ابنِ مُلجَم! یزیدِ عجم!» فغان و نالهٔ هر خانه به خانهٔ دیگر سرایت می‌کند. اصفهان در چند دقیقه به نعرهٔ زمین مبدل می‌شود، رو به آسمان. دستها رو به آسمان. دلها در چشمها، تمام رنجهای پنهان مردم از غم میر در نگاههایشان، جابه‌جا شدنِ درباست ایران، تکان می‌خورد. و پشتِ شاه می‌لرزد. شهرها و مردم به سوگ می‌نشینند. نه همین کشورِ **میرعماد** سیاه می‌پوشد، ممالک همسایه، همه، مجالس عزا می‌سازند. این، غمِ میر است، مصیبتی آسان نیست؛ امیرِ آزادگان را کشته‌اند. از هر طرف که بگذری، امیر و خانی را می‌بینی که دارد گردن می‌زند یا خط می‌فروشد و از مکتبی و انجمنی، دکّه و باجه‌یی ساخته است. امّا میرعماد، هنرمندی حکیم و عارف، مظهرِ اعتماد و آزادگی، و در همه عالم یکی ست. و مردم این را دیگر، نیک دانسته‌اند. دانسته‌اند که آن ارشدِ فرزندانشان نه فقط هنرمندی بی‌قریب، بلکه عمادِ کاخِ آرزوهای نجیب، مظهر مبارزهٔ آنان با حکومتِ جاهل‌پرور بوده است.

**میرعماد**، بر سر دستها، از اصفهان سفر می‌کند. عیّاران و جوانمردان، خاموش و خون در چشم، او را قدم به قدم پاس می‌دارند. مردم، از کرامتِ خونِ میر، امروز، دوباره «مردم» شده است. دلهای دردمندِ بی‌شمار، دیواری چالاک و رخنه‌ناپذیر گرداگردِ فرمانروای محبوبشان برمی‌افرازند. شاه، که به تجلیل از کشتهٔ «میر» تظاهر کرده است، پی می‌بَرَد که اندیشهٔ ربودنِ او، به هر قیمتی برآوردنی نیست. مردم را می‌گذارد عزیزشان را به خاک بسپارند. و تا بفریبدشان، خود را بی‌شرمانه به سوگِ «میر» نشسته می‌خواند. امّا در نهان، نقشهٔ شکارِ خانواده و شاگردان وفادار او را در سر می‌پروراند. جنازهٔ میر، اصفهان را با خود به پیش می‌بَرد...

با این همه، تشییع میر، شتابان، و زیرنظرِ عمّال شاه عباس، نه در شأنِ عظمتِ وصف‌ناپذیر آن بزرگ؛ به پایان رسید. امّا میرعمادی دیگر تولد یافت. و ساید عظیم‌تر از آن که زیسته بود. مردم می‌گویند از حالا پیداست که گورستان «طوقچی»، زیارتگاهِ اهل نظر و عاشقان هنر خواهد بود.

در گورستان، محشر به پا بود. حتّی درختها پریشان گیسو در بادی مویه‌کنان می‌گریستند. امّا ناگاه، میرعماد پلک از هم گشود. برخاست، پنجهٔ نیمه بریده‌اش را به سینه نهاد، رو به مردم تعظیم کرد و گفت: «آنها قصدِ جانِ من نکردند. خواستند دلی را که خانهٔ خللِ ناپذیرِ شما بود از هم بِدَرند. امّا شما روح تاریخ و دل زندگی و معنای زمانید. و من هم در آثاری که عنایتِ «لطیف» و مهر شما با دستهای من آفرید، زنده خواهم بود. از شما می‌خواهم که بقای یکدیگر باشید. و این بیت **نظامی گنجوی** را با صدایی آسمانی تلاوت کرد:

جهان، جز عشق، محرابی ندارد
فلک، بی آبِ عشق، آبی ندارد...»

لحظاتی در مردم چنان عمیق و عاشقانه نگریست که ابدیّت در چشمانش درخشید. مرواریدی چند از مژگان بلندش به خاک فرو غلتید. سالکان و جوانمردانی که نزدیکتر به او بودند، شتابان به چشمهٔ خاکی که جلوِ پای میر می‌درخشید، بوسه زدند و هق‌هق کنان چهره می‌سودند. و اکنون، امیرِ عاشقان، هنرمندِ دریادلان، در بالاپوشی سپیدتر از صلح؛ پا در گور خود نهاد، و تبسم کنان، در آغوش مادر آرمیده و دیده فرو بست. و از لبهٔ گور، کف خاکی که به اشتیاقِ قدمِ میر از جای رفته بود، به روی سینهٔ او ریخت...

**گوهرشاد**[10]، دختر هنرمندِ میرعماد، با چهره‌یی چنگ خورده، همچون فریادی خاموش بر خاکِ پدر افتاده است. ابوتراب، در میان گیسوان پریشانِ بلندش چون بید مجنون، سراپا در رهگذارِ باد، بُهتی دوزانو نشست. چشمی خیره به گور، و دستی که نام میر را سیاه مشق‌وار بر خاک می‌نوشت.

گویی هنوز، آن جا در کلاسِ میر، خاموش و سر در خویش، نشسته است و مشق می‌کند. آن روزها و سالها، اکنون دوباره جلو چشمش زنده می‌گذشت. و از هر خاطره‌یی روشنتر، روزی که در قهوه‌خانه نشسته بود. میرعماد و «رشیدا» را دید که می‌گذرند. از خاطرش گذشت که اگر میر به آن مقام و صفا که می‌گویند، رسیده است؛ به قهوه‌خانه خواهد آمد. میر از قهوه‌خانه، به چندین قَدَم گذشته بود. در دَم، بازگشت، به قهوه‌خانه آمد، کنار ابوتراب نشست. فنجانی قهوه نوشید، آرام و سراپا مهر، برخاسته گفت: «در خانهٔ ما هم از این می‌توان نوشید...» و حافظانه بیرون شد. و همین دیروز بود، انگار. به خود گفت: به یادت هست ابوتراب آن دقیقه در قهوه‌خانه از هیبت چگونه به خود لرزیدی، شرمزده و دلشده روز بعد را، که دل در کف دست، اشک در چشم، به خدمتش شتافتی؛ و در بالاخانهٔ سردرِ خانهٔ او دوازده سالِ آزگار به خلوت نشستی سر در خویش و دست به زانوی مشق؟ چندان که جای پایت بر گلیم، سوراخ شده بود؟ ابوتراب، تاب نیاورد و چنگ در خاکِ میر نهاد؛ مشتی از آن برمی‌گرفت، به سر و روی می‌پاشید و بر چشم می‌نهاد. دوازده سال، معتکف بالاخانهٔ میر بود، و همه می‌گفتند ابوتراب بوی میرعماد را می‌دهد. و حالا بوی خاکش را هم گرفته بود. و بوی خونش را، که از صبحدم بر چهره‌اش دلمه بسته بود. خلیفهٔ میر، اکنون دیگرگون، برمی‌خیزد. می‌خواهد نعره‌یی چنان از جگر برکشد که آسمان درهم شکند، اما بغضی خونین در گلویش گره خورده است. هوش و حواسش دیگر با او نیست.

انگار، در مجلسِ سماعِ مولاناست. سر و دستهایش، صلیب در آسمان، کهکشان را با خود می‌چرخانند. و روشن و شعله‌ور، چون بنات‌النعش؛ بر گور میرعماد می‌افتد، درکنارِ گوهرشاد...

و آن سوی‌تر، در سایهٔ درختی گیسو نهاده بر خاک میر؛ مردی عظیم، خاموش و تابناک، چارزانو نشسته است. دستها مشت کرده، هر مُچ دست نهاده بر سرِ زانویی. در مراقبه‌یی بلند، رفته است انگار، بوداوار. اشراقِ او، در خطوطِ سحرآمیزش زبانزد خاص و عام، و خود شهرهٔ عالم شده است. از نهان، خبرها دارد. و در آن به خود فرورفتگی و روشن شدگی، شاه عباس را می‌بیند که نقشهٔ قتلش را با محرمانش در میان می‌نهد. و می‌بیند نیز، که سه ماه در خانه‌یی بی‌نشان، مخفی خواهد زیست. و تا بگوید که پنجهٔ میر، در پنجهٔ مریدانش زنده است؛ هزار و پانصد

صفحه ـ بیش از دوازده بند کاغذ سمرقندی ـ هم در آن سه ماه، سیاه‌مشق خواهد کرد[11]. و خویشان و خواهرزاده‌های میر به مملکت روم خواهند گریخت. و خود، از دستِ شاه به هند پناه خواهد بُرد. شاهکارها در آن سرزمین نجیب خواهد آفرید.

به «زیب‌النساء» و «داراشکوه» فرزندان شاه‌جهان، و به دیگر عاشقان میر، نستعلیق خواهد آموخت.[12] و شاه‌جهان، مقام کتابداری خاصهٔ سلطنتی به او خواهد سپرد، و... او که در این حالت، گویی بوداست که بازگشته است؛ خوشنویس بزرگ، شاگرد و خواهرزادهٔ میر، عبدالرشید دیلمی «رشیدا»ی مشهورست. از «او»، به خود بازمی آید. دستها به دعا رو به آسمان برمی‌دارد. و قطرات اشکش، درختِ گیسوبلند ـ چترِ گورِ میر ـ را روشن می کند.

برمی‌خیزد. ابوتراب و گوهرشاد را که یارانشان به کناری برده به سر و روی‌شان آب می‌زنند، از خطر می آگاهاند. اکنون ساعاتی از ظهر گذشته است. دل از خاك استاد و پدر برنمی‌دارند. کشان کشان، با چهره‌های زعفرانی و کبود از گورستان به خانهٔ میر می برندشان. خانه، سرد است و، دیگر، فقط چهاردیوار. بادی غریب و مویان، در حیاط می پیچد. درها به هم می خورد. و نهالی که میرعماد با دست خود نشانده و گُل داده بود، ناگهان سیاه شده است. آن‌جا در خانهٔ میر، غروب، اصفهان را از هر روز دیگر زودتر کبود می کند. و ناگهان شب است.

در خانهٔ میر، دیدارگاه مردمان به خود آمده، غوغاست. عیّاری، از انتقام، از کشتن شاه سخن می گوید. عبدالرشید، افسوس‌کنان می گوید: خاموش! گروه گروه، به خانهٔ میر می آیند و بیرون می‌روند. ماه، امشب نیمش گلگون و نیمش سیاه، تا روی درختی لرزان در حیاط، پایین آمده است. نوجوانی مبهوت ماه، پای درخت ایستاده، و می گرید. او «میرابراهیم» پسر استاد است، پاسی به سحر مانده، میرعماد به خواب ابوتراب آمد. به خلیفهٔ خود گفت: «تُرابا! انگشت کوچك مرا به خاك نسپردی چرا؟...» ابوتراب، آشفته به شهادتگاه میر می شتابد. انگشتی کوچك، جدا شده از پنجهٔ میرعماد که سراپای شاه عباس و دم و دستگاهش به آن نمی ارزید، همچنان در خاك خونالوده افتاده بود. او گریان و بوسه‌زنان برآن، از خاك برش داشت ابوتراب، می بوسیدش همچون مُهری که وقت سجده بر آن پیشانی می نهاد. زمین و زمان را پنجه یی خونالوده می دید و رو به سمتی از اصفهان ناسزا می گفت. گوهر گرانبها را به مدفن استادش برده به خاکش سپرد. گوهری افسونگر که به یك تاب و اشاره‌اش، حروف و کلمات خاموش را چنان بیدار می کرد؛ که وجود دلمرده ترین بیننده‌ها، را از حرکت و توازن و شادی، سرشار.

□

مرده ها، اکنون در خاك آرمیده اند. اما تاریخ، شهیدان و قهرمانانش را هرگز به خاك نسپرده است. هریك از آنان، همچنان در شهادتگاهش افتاده آسمان را نگاه می کند. و هر که‌را آرمانهای انسانی وعشقی جاودانی، گرم می‌دارد؛ نیك می‌داند که شهیدان بزرگ تاریخ، هرگز نمرده اند. و پاك ماندگان اصفهان نیز، هر بار از آن کوچه می گذرند، صحنهٔ قتل میر را به چشمِ خود می بینند، فریادهای او را می شنوند، در خون تپیدن اورا می بینند، و چشمان گشودهٔ اورا رو به آسمان. چشمانش، دریای پاکی های درین زمانه فراموش، که به یاد ما می‌آوردشان، خاموش. و هر پاك مانده یی که از آن کوچه می گذرد، یا خطی و کتیبه یی از او بر سردری می بیند، گریان در خود، با او راز و نیازها دارد. و نوادری هستند که میر شانه به شانهٔ آنها راه می‌رود. و از او پاسخها می شنوند. و من خود که از جهان، همین فقط دلی دارم، این داستان را نه فقط به گواهی تاریخ نوشته ام؛ که هم به «الحمدِ او»[13] سوگند از دمی که میر از خانه پا بیرون نهاد، تا لحظه لحظهٔ آن جنایتِ شاهانه را تاکنون سه‌بار به خواب دیده ام. و می‌دانم که این خوابها دست از سرم برنخواهد داشت. و خوشا بیداری‌هایی که کرامت این خوابها به روح مجروح این عاشقِ میرعماد، عنایت کرده است.

□

شاه عباس، گریزان از خشم و نفرت فزایندهٔ مردم، با ملازمانش به قصد شکارگاه، سحرگاهی تاریك از قصرش پا بیرون نهاد. هنوز ننشسته بر اسب، به زبان آورد: «تا هوا تاریك است، مقتل میر به ما نشان بدهید!» هنوز در اصفهان بود که وزیر مخصوص، به او می گوید: «قبلهٔ عالم به سلامت! این همان کوچه‌یی است که آن استاد خطاکار را...» شاه که ناگاه، رنگ از چهره‌اش پرید، پرسید: «کجای کوچه؟...» شنید: «آن‌جا، جانم فدایت! سر آن پیچ...» و تا بپرسد و بشنود، به بیست قدمی شهادتگاه میر رسیده بود. هراسان و مردّد می‌رفتند. شاه عباس از دور، لکه‌یی سپید بر فراز آخرین منارهٔ بلند اصفهان دیدکه بزرگ و بزرگتر می شد. ناگاه، میرعماد را دید که آن‌جا سرِ پیچ کوچهٔ بازار، در خاك و خون افتاده، تبسم‌کنان به شاه می‌نگریست. بالاپوش و پیراهنِ میر، پاره‌پاره و درهم تابیده؛ و گیسوانش بر صفحهٔ خون، نقشی تابان و شگفت؛ چنان بود انگار که پنجهٔ سرنوشت، سیاه‌مشقی حیرت‌انگیز بر ابر و بادی از خون رقم زده است...

این مقلهٔ شهید، خوشنویس نابغه، با دست بریده از آرنج، خیره در سینهٔ دریدهٔ میر، کنار او ایستاده بود. و چون به دستور محمدبن مقتدر (الراضی بالله) زبانش را هم در زندان بریده بودند و نمی توانست سخن بگوید؛ ـ رو به میر ـ با دست چپ به حضور نامبارك شاه اشاره کرد. میرعماد، برخاست و با تبسمی پیروزمندانه رو به شاه، اما با چشمانی نگران در کوچه‌ها و خانه‌های اصفُهان، دست در دست ابن مقله به سوی راهِ شیری عروج کرد... و شاه عباس که چهره پنهان کرده در دست‌ها از لای انگشت‌هایش نگاه می کرد، هراسان و لرزان از اسب سیاهش به زیر افتاد...

**منابع و توضیحات:**


۱ـ میرزاحبیب اصفهانی، تذکرهٔ خط و خطاطان، ترجمهٔ رحیم چاوش اکبری، ص۱۴۱، انتشارات مستوفی تهران، چاپ اول بهار ۱۳۶۹

۲ـ دکتر مهدی بیانی، شرح احوال و آثار خوشنویسان، جلد دوم، صص۵۲۹ و ۵۳۰، چاپ دوم زمستان ۱۳۶۳ انتشارات علمی.

۳ـ همان مأخذ، ص۵۲۶

۴ـ همان مأخذ، جلد چهارم، ص۱۲۸۲

۵ ـ دکتر ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم ـ بخش اول، انتشارات فردوس، ۱۳۶۶ تهران.

۶ـ قاضی احمد منشی، گلستان هنر، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، کتابخانهٔ منوچهری، ص۱۲۱ چاپ سوم ۱۳۶۶.

۷ـ همان مأخذ، ص۱۲۵.

۸ ـ مصطفی عالی افندی، مناقب هنروران، ترجمهٔ دکتر توفیق. هـ. سبحانی، از انتشارات سروش چاپ اول ۱۳۶۹ تهران، ص۱۰۵.

۹ـ دکتر مهدی بیانی، همان مأخذ شمارهٔ ۲

۱۰ـ همان مأخذ، جلد سوم ص۵۹۴

۱۱ـ همان مأخذ، جلد سوم صص۳۹۴ و ۳۹۵

۱۲ـ همان مأخذ، ص۳۹۳


۱۳ـ مشهورترین قطعه خط میرعماد، که در اندازه‌های گوناگون نوشته بود. بهترین آن‌ها که بیشتر چاپ شده است و تاریخ ندارد، به نظر من با توجه به شیوهٔ مشخص آن که آخرین مرحلهٔ تجربه‌اندوزی‌های او و آغاز شکوفاترین مرحلهٔ هنر اوست باید متعلق به یکی از سال‌های ۱۰۱۷ یا ۱۰۱۸ باشد.

۱۴ـ از فاجعهٔ ترور میرعماد تذکره‌های فارسی به قلم نویسندگان غیر ایرانی نیز اسنادی به دست داده اند ازجمله «مولوی محمدمظفر حسین صبا» در تذکرهٔ شیرین خود به نام «روز روشن» نوشته است: «شاه به استماع این سخن، از غضب برافروخت و بر زبان راند که کیست تا این سنی را بکشد؟ مقصود مسگر نام از ملازمان شاهی در اثنای راه به کمین‌گاه نشست، دم‌صبح که میر به حمام می‌رفت آن وخیم‌العاقبه شهیدش نمود. عزیزان میرعماد جلای وطن گزیده به حضور قیصر روم دادخواه شدند. سلطان روم، عساکر نصرت مآثر بر شاه‌عباس کشید و در این معرکه زائد بر صدهزار از اهل ایران به قتل رسید. (ص۵۶۷ روز روشن).

۱۵ـ در جای دیگر تفرعن ابلهانهٔ شاه‌عباس را در بیتی سرودهٔ خود شاه‌عباس چنین نقل کرده است:

«ذات ما را نرسد نقص ز انکار حسود
که نَسَب‌نامهٔ ما مهر نبوت دارد!»

(ص۵۲۰)



# ویژگی‌های منتقد نوین هنر

● از: برنارد اس. مایرز

● ترجمه: بشیر حمیدی امام

«اگر کسی می‌تواند کار هنری خلق کند، می‌تواند کارهای هنری دیگران را نیز نقد کند»؛ اما در واقع این فرض، صحیح نیست.

حتی اگر همه قادر به خواندن، دیدن و گوش دادن به همهٔ رویدادهای فرهنگی مورد علاقه‌اشان بودند، تنوع و غنی بودن خلاقیت هنری مدرن و تازگی نظریات، وجود منتقدان حرفه‌ای را اجتناب ناپذیر کرده است. اما وقتی که مردم روشنفکر برای دستیابی به یک دیدگاه از یک نمایشگاه هنری، یک کنسرت موسیقی یا یک کتاب منتظر می‌مانند تا منتقد مورد علاقه‌اشان، نظرش را در روزنامه بنویسد، این پروسه گاهی مضحک به نظر می‌رسد. این افراد اعتماد به نفس کافی ندارند.

هنرمندان، نویسندگان و موسیقیدانان نیز در وضعی قرار گرفته‌اند که احساس می‌کنند آنچه در بارهٔ آنها در مطبوعات روزانه یا هفتگی گفته می‌شود، آنها را به اوج یا حضیض می‌کشاند. چون عامهٔ مردم در تماس مستقیم با هنرمندان نیستند و همچنین دارای دانش و قابلیت قضاوت در بارهٔ کارهای هنری نیستند، وجود مفسر و منتقد هنری لازم و ضروری است. اما این سئوال مطرح می‌شود که چه کسی صلاحیّت منتقد بودن را دارد و تفسیر او تا چه حدی اهمیّت دارد؟

چه کسانی منتقدان حرفه‌ای هنر هستند؟ از قرن نوزدهم، این روزنامه نگاران و مقاله نویسان بوده‌اند که نقد می‌نوشته‌اند و گاهی نیز نویسندگان هنری‌ای وجود داشته‌اند که کارهای هنری را نقد می‌کرده‌اند. به نظر می‌رسد که منتقد ـ نویسندهٔ خالص، آفریدهٔ قرن نوزدهم باشد، هنگامی که تحولات شدید در سبک «هنرها»، تفسیر و حمایت از این سبکهای جدید را ضروری ساخت. روزنامه نگاری مانند «امیل زولا» که احتمالاً به طور حرفه‌ای با هنر درگیر نبود نمونهٔ برجستهٔ دورهٔ بحثهای داغ هنری بود. چنین مردانی احساس کردند که لازم است به دفاع از هنرمندانی برخاست که کارشان به درستی درک نشده است. حتی زمانی که زولا واقعاً با آنچه که «مانه» نقاشی می‌کرد هم رأی نبود، چماق دفاع از مانه را طی دههٔ ۱۸۶۰ به دست گرفت.

این فعالیت روزنامه‌نگاران قرن نوزدهم (و همچنین همکاران قرن بیستم آنها) عاملی بود که گرچه گاهی باعث رنجش هنرمندان می‌شد، اما هنرمندان را از برزخ فراموش شدن محفوظ نگاه داشت. دفاع از امپرسیونیستهایی مانند مانه و پیروانش توسط تعدادی از منتقدان آزاد دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ در فرانسه، با دفاع از «امپرسیونیستهای پسین» توسط شمار کوچکی از نویسندگان روزنامه‌ها و مجلات در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ دنبال شد. البته در این بحثها، مجلات و روزنامه‌های مخالف نیز زیاد بود ـ درست همانگونه که در نسلهای بعدی تاکنون بوده است ـ اما موضوع در سطح وسیعی همگانی شد و سرانجام جنبشهای مختلف هنری تثبیت شدند.

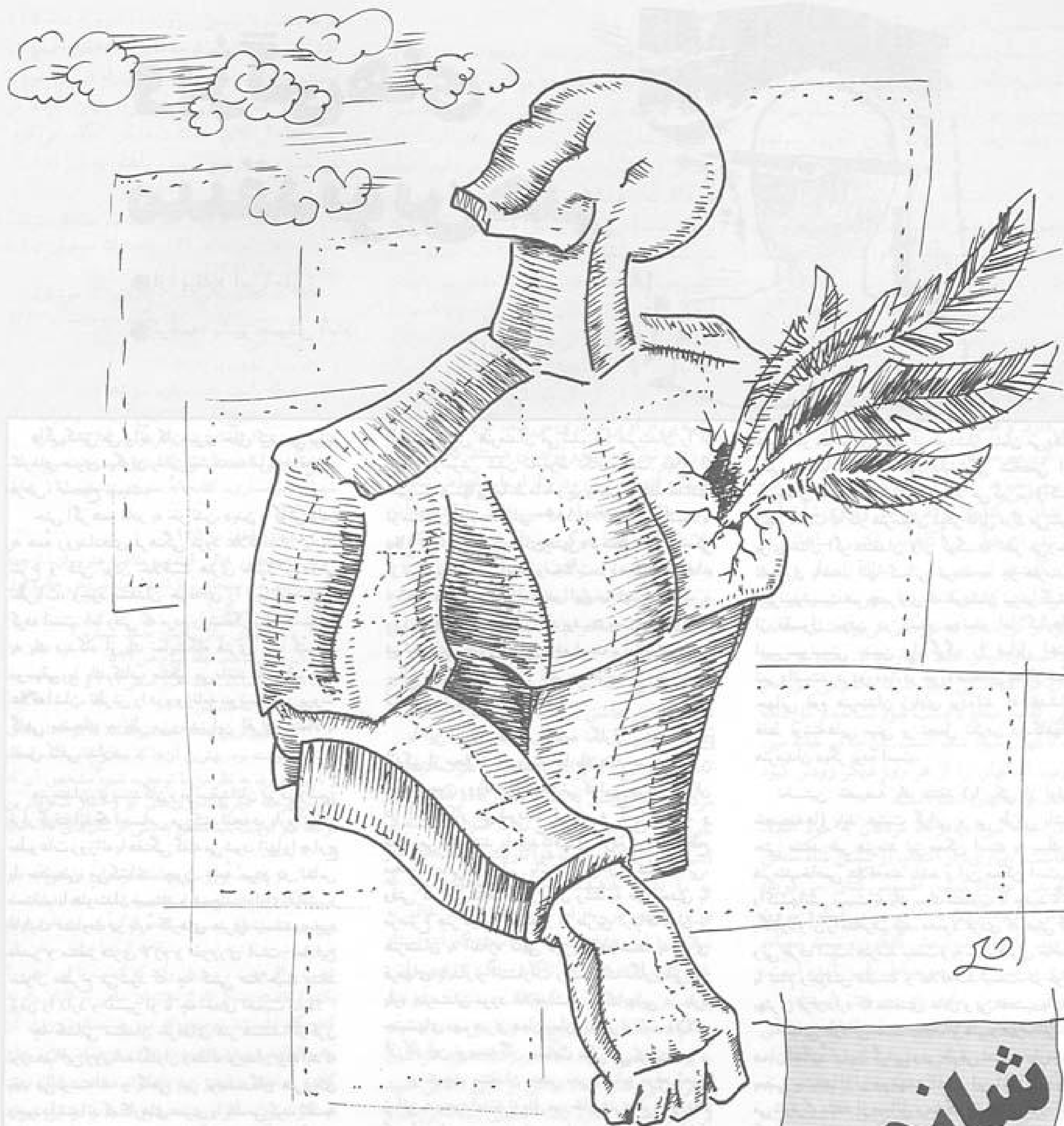
با این وجود، فقط روزنامه نگاران پیشرو تعداد اندکی از مجلات و روزنامه‌ها طلایه‌دار جنبش مدرن نبودند. چون روزنامه‌ها و مجلاتی که این روزنامه‌نگاران در آنها کار می‌کردند، فی‌نفسه گذرا بودند و فقط می‌توانستند با دیدگاههای مردم در یک سطح محدود زمانی در تماس باشند. پس از گذشت زمانی، وقتی که این منتقدان در حال رشد به طور جدی با موضوع هنر درگیر شدند و از طریق ارتباطاتشان با هنرمندان به اندازهٔ کافی تجربه اندوختند، به سوی فرمهای پایدارتر انتشارات رفتند: تك نگاریهایی در باره هنرمندان مورد علاقه‌اشان یا کتابهایی در بارهٔ جنبشهای مهم هنری همان زمان. بیشتر اوقات، دلالان از کار این نویسندگان حمایت مالی می‌کردند.

در نتیجه، منتقدان عصر مدرن بنابه موقع معین زمانی به وجود آمدند نه مثل مورخان هنری قرن نوزدهم که طی یك پروسهٔ زمانی دراز مدت و با زمینه‌ای آکادمیك توسعه پیدا کردند. اکثر اوقات، شغل منتقدان، هنری نبود؛ در واقع در بعضی موارد، آشنایی آنها با هنرها محدود هم بود. این سئوال به طور طبیعی مطرح است و همیشه هم مطرح بوده است که «آیا برای یك منتقد، لازم و ضروری است که یك هنرمند باشد تا صلاحیت نقد کردن را داشته باشد؟»

اگرچه این نظر، در نگاه اول پسندیده به نظر می‌رسد، اما تجربه عملی نشان می‌دهد که در بیشتر موارد کسی که به طور مستقیم و ضرورتاً به طور عاطفی با کار هنری سر و کار داشته باشد دارای نوعی تعصب به نفع یا به ضرر یك سبك معیّن هنری خواهد بود و این در مقولهٔ قضاوت عینی و بی طرفانه نمی‌گنجد. معمولاً ما با هنرمندانی مواجه می‌شویم که واکنش شدیدی را علیه آثار هنرمندان دیگر از خودشان نشان می‌دهند. وقتی احساسات و عمق دلبستگی شخصی این هنرمندان به کار خودشان را در نظر می‌گیریم، واکنش آنها، نسبت به کار هنرمندان دیگر قابل درك می‌شود. برای مثال اگر منتقدان وان گوگ به نظر می‌رسند نامعقول باشند، آنها کسانی نبودند به جز هنرمندان امپرسیونیست هم عصر وی که خودشان نیز در گذشته از مقبول نبودن در رنج بودند، اما کارهای امپرسیونیستی پسین وان‌گوگ را قابل اعتنا نمی‌دانستند. در دورهٔ ما، در حوزه منتقدان بعد از جنگ جهانی دوم هنرمندان زیادی بوده‌اند که نقدشان، فقط نوشته‌هایی مبنی بر تحمل نکردن دیدگاههای هنرمندان دیگر بوده است.

نخستین خصیصهٔ یك منتقد (یا یکی از اولین خصیصه‌ها) باید عینیت گرایی و بی طرفی باشد. حتی منتقد غیر هنرمند نیز ممکن است به سبك یا هنرمند خاصی علاقه‌مند باشد و این ممکن است بر واکنشهایش نسبت به یك سبك متفاوت یا جدید تأثیر بگذارد و آن را منحرف کند. معمولاً فردی که عینی گرا و بی طرف است، هنرمند نیست و به سبك هنری خاصی با تمام وجودش دلبسته و علاقه‌مند نیست، در موقع بهتری قرار دارد که منتقدی عادل و بی تعصب باشد.

آشنایی طولانی مدت منتقد، با هنر و هنرمندان، به همان اندازهٔ عینیت گرایی و بی طرفی اهمیت دارد و در بعضی جنبه‌ها از آن هم مهمتر است. این آشنایی باعث می‌شود که منتقد از مسائل و مشکلات هنری دوره اش آگاه شود. همچنین منتقد باید از تاریخ هنر، چه در دورهٔ معاصر و چه در دوره‌های گذشته، آگاه باشد. افزون بر آن منتقد با داشتن آگاهی و دانش در باره تاریخ هنر، در می‌یابد مشکلاتی که وی هم اکنون در نقد و بررسی و ارزشیابی آثار هنری با آنها مواجه است، برای منتقدان گذشته نیز مطرح بوده است. شناخت تاریخ هنر، همچنین روشن می‌کند که اهداف هنرمندان معاصر، بخشی از چشم انداز طولانی تاریخ هنر است. گرچه لزومی ندارد که یك منتقد، هنرمند هم باشد، اما آشنایی وی با مشکلات واقعی تکنیکی که هنرمند با آنها مواجه است، بخشی ارزشمند از درك هنری منتقد از آن چیزی است که در پروسه خلاقیّت هنری اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر، منتقد باید با بیشتر مواد و ابزار هنری آشنا باشد، تا این تکنیکها را در آثار هنری «حس کند».



# شازده پاپری

● محمد رضا گودرزی

«بیو بیو بیو بیو. نترس، بیا جلو. می‌دونم تشنه‌ته. تو این گرما، کفتر غریب آب که ببینه، تشنه‌ش می شه. ها... آه گرفتمت. چه کفتر محشری! شازده پابردار. با این قد کشیده و گردن بلندت، معلوم نیست از دست کدوم فلك زده در رفته‌ی اومده‌ی اینجا.»

کبوتر را گرفت و زیر بغل قایم کرد. داخل کارگاه شد و سراغ دستگاه تراشش رفت. کنار دستگاه، در کمد ابزارش را باز کرد و با نخ قند، بالهای کبوتر را بست. دستها را به هم مالید و مشغول کار شد. زمزمه‌ی آوازش به گوش می‌رسید.

ـ سلام آمرتضی! مثل اینکه خیلی شنگولی. یه سیگار بده بکشیم تا ما هم روشن شیم.

ـ باز که سر و کله‌ت پیدا شد. پسر تو کی می خوای از این چتر بازیات دست ورداری؟

ـ معرفتتو نشون بده، یه نخ سیگار بده و این همه یکه زیاد نگو، داشم.

ـ بیا اینم یه نخ. اما نگی خرش کردم‌ها. اگه یه نخ دیگه هم می خوای برو یه درل واسه‌ام پیدا کن. دو سه دیقه باش کار دارم.

ـ درل می خوای چیکار؟

ـ به اونش کار نداشته باش.

ـ روتخم چشام.

با درل سه سوراخ روی در کمد ابزار درست کرد. داخل یك کاسه مقداری برنج ظهر مانده ریخت و فنجانی لعابی را هم پر از آب کرد و توی کمد گذاشت.

یك بار دیگر کبوتر را گرفت، دستی به پشتش کشید و سرش را بوسید:

«فردا واسه‌ت ارزن میارم. خیالت تخت باشه.»

در کمد را بست. پلیسه‌ای داخل کفشش پریده بود. پا را چند بار جابه‌جا کرد، اما راحت نشد. نشست وجورابش را درآورد. بُراده‌ای ریز در دل گوشت، جا خوش کرده بود. انگشتهای زمختش قادر به درآوردن آن نبود. چند دقیقه طول کشید تا با نوك سوزن بیرونش کشید. بعد آوازخوانان شروع به کار کرد. از پشت سر یکی فریاد زد:

«دمت گرم یه خرده بلندتر بیا!»

برگشت و به تراشکاری که یقه‌ی لباس کارش پاره بود، نگاه کرد. چشمهای گود رفته و پلکهای سرخش تو ذوق می‌زد.

ـ صداتو ببر. می‌خوای دهنمونو سرویس کنی.

در این لحظه کسی کنارش ایستاد زیر چشم او را پایید. نگاه پرسشگرش به نگاه او گره خورد.

ـ بیا کمدتو واکن ببینم.

ـ چی می‌خوای؟

ـ می‌خوام یه نیگاهی بندازم توش.

ـ واسه چی؟

ـ واسه اینکه «برقوشونزده» منو بلند کرده‌ن... علامتم داره... یا الله، معطل نکن.

ـ برو بابا درتو بذار. یعنی می‌خوای بگی من بلندش کردم.

ـ من نمی‌دونم کی بلندش کرده، اما می‌خوام همه‌ی کمدارو بگردم.

ـ مالتو سفت بچسب همسایه تو دزد نکن. بالا بزن به جاك ببینم.

ـ ببین، من واسه‌ی خودت می‌گم. نذار برم آقای انصاری رو بیارم.

ـ عجب گیری کردیم‌ها! مرد حسابی، آخه به من چه که برقوتو بلند کرده‌ن. چرا همه رو ول کرده‌ی و گیر داده‌ی به ما؟!

ـ من که نمی‌گم حتماً تو برقوی منو ورداشتی، شایدم یکی از رو دشمنی گذاشته باشدش تو کمد تو.

ـ هی مصبتو شکر، چه قدر بد پیله‌ای تو! باشه، اما به یه شرط کمدو وا می‌کنم. اگه توش برقوی شونزده نبود، فکتو میارم پایین.

ـ بفرما، بفرما بگیرش! خیال کرده‌ی جا می‌زنم؟ یه کمد واکردن که این همه جون کندن نداره...

آخه آدم خرا گوشتو بیار جلو... این تو یه کفتره؛ نمی‌خوام کسی بو ببره. شیرفهم شدی یا نه؟

ـ خب نسناس اینو زودتر می‌گفتی، قول می‌دم به کسی نگم. فقط بذار یه نیگاه بندازم و تموم. اینجوری خیالم راحت تره.

مرتضی اطراف را پایید و در کمد را آهسته باز کرد. نشست و کبوتر را زیر لباس کارش جا داد. کمد که وارسی شد، کبوتر را سرجاش گذاشت و باز مشغول کار شد.

« سرعت هفتصد و پنجاه. لامصب چه جنس سفتی داره!... ولی چه کیفی داره آدم سرکار کفتر داشته باشه. درسته که نمی‌تونه پرش بده. اما همین که می‌دونه یه پابری خوشگل، یك شازده گلی اونجا منتظرشه، قند تو دلش آب میشه. اونم چه شازده‌ای! حسن پاشنه اگه ببیندش ششصد بالاش پول می‌ده. اما کیه که کفتر به این ماهی رو بفروشه... آ که هی، برقو شکست! کار دست خودمون دادیم ها...

حالا انصاری رو چه جور راضی کنم برام یه برقوی نو بنویسه؟»

برقو را از دستگاه باز کرد. شکسته‌اش را برداشت و پیش انصاری رفت.

ـ سام علیك.

ـ سلام. خدا به خیر کنه، معلوم نیس باز چی می‌خواد!

ـ آقا، برقومون شیکست، می‌خوایم عوضش کنیم. یه نامه بنویسین بریم انبار.

ـ به همین سادگی؟ ببینم چه طوری شکست.

ـ به نظرم جنس قطعه کارش ناخالصی داشت.

ـ خر خودتی، مگه قبل از برقو، مته نزدی؟

ـ چرا، ولی نمی‌دونم چه ریختی شیکست.

ـ برو بریم سردستگات.

وقتی کنار دستگاه رسیدند، انصاری قطعه‌ی کار را نگاه کرد، برقو را هم توی دست چرخاند. درهمین موقع صدای بغ بغوی ضعیفی به گوش رسید.

«د خفه حیوون. تو هم وقت‌گیر آوردی!؟ الانه‌س که کاسه کوزه مونو به هم بریزی. جون مادرت چند دقه زبون بگیر تا این سرخر بره ردّ کارش...» دوباره صدای بغ بغو شنیده شد: گنگ و گم، لابه‌لای غریو دستگاهها. انصاری دوروبر را نگاه کرد و گفت «خیلی که ملاحظه‌تو بکنم، باز نصف پولشو پای خودت می‌زنم. تا تو باشی دیگه سهل انگاری نکنی.»

ـ دست شما درد نکنه!

انصاری سلانه سلانه دور شد. هیاهوی کارگاه اوج گرفت. زوزه‌ی دستگاهها توی گوشش پیچید. نگاهی به در بسته‌ی کمد ابزارش انداخت و سر تکان داد. «اومدی با ما نسازی‌ها...»

با دستی که سیاهی در عمق خطوطش جا خوش کرده بود، برقو را عوض کرد. برقوی شکسته میان دستهای بزرگش، گم شده بود.

دستگاه را روشن کرد و مشغول شد.

«آسمون آبی آبی بود. هوا میزون. سی تا کفتر تو هوا چرخ می‌زدن. اون طوقیه جلودار بود. همچین که معلق می‌زد آدم عشق می‌کرد. تو آسمون اون قدر می‌رفت تا می‌شد یه خال بعد می‌اومد می‌نشست جلو پام. درسته که خیلی خوشگل بود، اما تو یه چیز دیگه‌ای. هیکلت اینو داد می‌زنه... اما شازده جون اینجا، دل و دماغ واسه آدم نمی‌مونه. آدم داغون می‌شه. از بس با این آهنای لاکردار سر و کله می‌زنه، خودشم یواش یواش آهن می‌شه. از صبح تا شوم باید عینهو سیخ سرپا وایسه. حالا چربی و روغن سرشو بخوره، این پلیسه‌های داغ آدمو ذله می‌کنن. یه دفه می‌پره تو صورتت، یه دفه می‌ره تو دستت... ولی... بی‌خیالش... از وقتی تورو گرفتم یه جورای دیگه شدم؛ همین که یادم می‌افته که اونجا هستی با اون نوك قرمز و پروبال خوشگلت، حالی به حالی می‌شم. د، هه! این که باز شیکست! معلوم نیست چه مرگشه!»

دستگاه را خاموش کرد. برقو را باز کرد. شکسته‌اش را کف دست چرخاند و همان جا روی تخته کار نشست. انگشتهای زمختش لای موهای فرفری‌اش فرو رفت. انصاری داخل کارگاه قدم می‌زد. بالای سر او که رسید، ایستاد:

ـ واسه چی این جور تمرگیده‌ی و ماتم گرفته‌ی؟

ـ آخه این یکی‌ام شیکست.

معلوم نیست امروز چت شده!

ـ نمی‌دونم واسه چی می‌شکنه.

ـ دستگاتو روشن کن و برو کنار... بَهه، خب معلومه دیگه؛ می‌بینی؟ «سه نظام» که لَنگ باشه، برقو می‌شکنه. می‌خوای بگی بعد از ده سال، اینو نمی‌دونی یا حواست جای دیگه‌س؟

صدای بغ بغو یکباره بلند شد. این بار واضح بود. انصاری رد صدا را گرفت و پاورچین رفت و جلو کمد ابزار مرتضی ایستاد و گوش خواباند. نگاهی به کمد و نگاهی به او انداخت. بعد گفت: «اینجارو واکن ببینم...»

ـ اون تو هیچ چی نیس...

باز صدای بغ بغو شنیده شد.

ـ بهت می‌گم واکن این درو!

مرتضی خشکش زد. این دست و آن دست کرد، بالاخره در را باز کرد. کبوتر خودش را عقب کشید و روی پاهاش نشست.

ـ به به! چشمم روشن... لونه‌ی کفتر درست کرده‌ی؟

ـ چیزه... اینو... همین امروز گرفتم. تشنه‌ش بود، می‌خواستم آب و دون بهش بدم و بیرونمش بره، حیوونکی رو...

ـ وردار بیارش دفتر.

انصاری راه افتاد. مرتضی به کبوتر زل زد. دستش پیش نمی‌رفت. با تأنی آن را گرفت.

«مثل اینکه نمی‌خوان بذارن پیش من بمونی. ناکسا به این دلخوشی کوچیك هم رضایت نمی‌دن...»

پاکشان و خمیده درخود راه افتاد. احساس می‌کرد پاهاش سنگین شده‌اند و به زمین می‌چسبند. سر و صدای کارگاه نظم آهنگین خود را براش از دست داده بود. صداهایی گوشخراش، متقاطع و در هم شده بود. فرساینده.

ـ آقای انصاری، من کارمو می‌کنم، حاضرم بیشتر هم کار کنم. اگه میشه... اینو بذارین نیگه دارم. نمی‌ذارم از کمد بیاد بیرون... جون بچه‌تون.

ـ آدم نفهم، اگه همینو واسه‌ت گزارش کنم که عذرتو می‌خوان. کفتر بازی اینجا؟ تو محل کارا؟! می‌فهمی چی داری می‌گی؟

ـ این که کفتر بازی نیس. این... این... چیزه...

ـ دهنتو ببند. برو خدا رو شکر کن که فقط دو روز جریمه‌ت می‌کنم. حالا پرتش کن بره؛ یا الله...

ـ آخه...

ـ آخه نداره... فس فس نکن.

بیرون آمد. کبوتر توی دستهاش بود. دو سه تا از کارگرها کبوتر را که دیدند، پوزخند زدند.

ـ عجب حیوونیه!

اخمهای مرتضی درهم بود. بیرون کارگاه که رسید، مکث کرد. نخ قند را باز کرد، اما کبوتر را نگاه داشت. دستی به پشتش کشید و پرهای سینه‌اش را آشفته کرد. یك نفر پشت سرش بیرون آمد و به او زل زد. چند قدم جلو رفت و آرام آرام دستش را باز کرد. کبوتر سرش را به اطراف چرخاند و یك مرتبه پر کشید و به دل آسمان گریخت. درحال اوج گرفتن چند تا پشتك زد. مرتضی لبش را گاز گرفت.

# طرحی برای مجسمهٔ سرهنگ

■ محمدحسین جهان بکام

در گوشهٔ حیاط زن جوان روی تشت خم شده بود و ملافه ای را چنگ می زد. موهای رنگ کرده اش را با پارچه ای شطرنجی بالای سرش جمع کرده بود و سبدی پر از ملافه های شسته کنار دستش بود. از سبد ملافه ها بخار ملایمی برمی خاست. این طرف حیاط پیرزن صندلی اش را از باریکه راه آجر فرش میان باغچه ها گذراند و تا نزدیک گلهای میخک پیش رفت. بعد آرام و با حوصله میخک سرخی را چید و گفت:

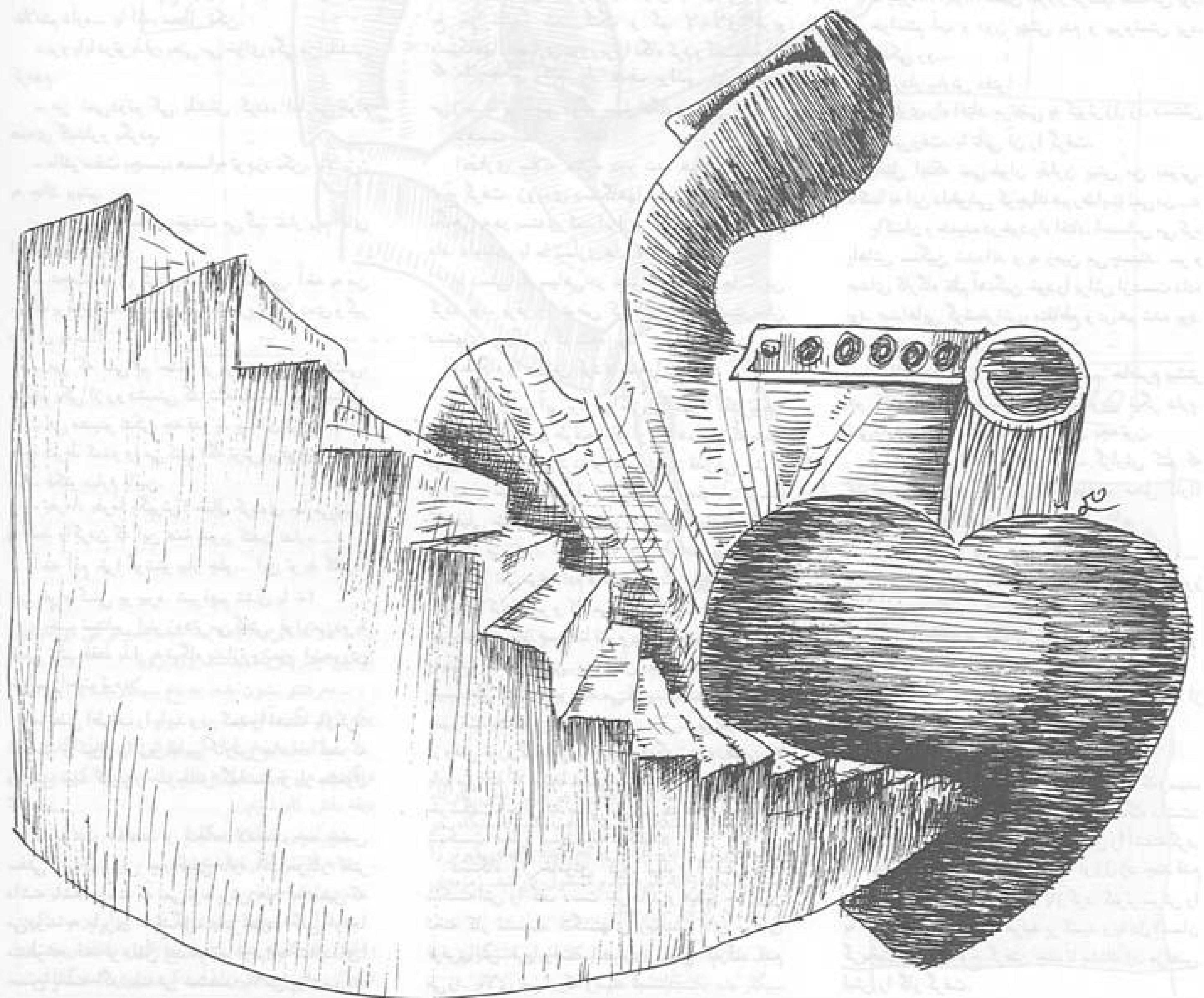
«تو فقط به یك برگ کاغذ و یك مداد نیاز داری.» گل را به دختر جوانی که خیال می کرد آنجا کنار باغچه ایستاده، تعارف کرد و با انگشت اتاقی را نشان داد:

«تمام این تابلوها را همون دوره ای که سرهنگ هنوز نرفته بود کشیدم. ولی حالا از فاصلهٔ دور یا این چشمهای نزدیك بین نمی تونم همهٔ چیزهایی را که دوست دارم درست به خاطر بیارم.» داشت درجه های رنگ و رورفتهٔ لباس نظامی را که روی دستهٔ صندلی اش بود نوازش می کرد. گل میخك نزدیك یکی از چرخها روی زمین افتاده بود.

«ما برای چار پنج سالی به اون شهر کوچك رفته بودیم. بعد که سرهنگ مرد من خانه و زندگی را برداشتم آمدم اینجا سر جای اولم. حتم دارم تو تمام این مدت از اینجا جم نخورده ی. لابد یادت میاد من و همهٔ اونایی که حالا دیگه هیچ کدام نیستند، تابستانها، عصر که می شد، اینجا روی اون چند تا کاشی مهتابی که رنگش بازتره شش خونه بازی می کردیم. چه کیفی داشت. بعد که بازی تمام می شد همون پسر همسایه ای که می شناسی منو که برده بودم بغل می کرد و چند دور دور حیاط می گرداند و من هم همیشه می بردم. بعد شم رفت سربازی و دیگه خیلی کم سراغم را می گرفت.

جناب سرهنگ نمی خواست من خارج از باشگاه با کسی گرم بگیرم. به نظر او اینکه پشت بام ما بادبادك هوا می کرده و باهاش شش خونه بازی می کردیم، فقط چند تا خاطرهٔ جزیی بود و ما نمی تونیم خاطره های کوچك را برای همیشه پیش خودمون نگه داریم.

خودش هم فقط به خاطره های بزرگ احترام می گذاشت. بعدها ازش خواستم عکسی با لباس سرهنگ بگیره و یادبودی به من بده. نه این که فکر کنی فراموشکار بود. نه. تو همون فاصله های کوتاهی که می دیدمش همهٔ اون جزییات شیرین را خوب به خاطر می آورد. من خودم نتونستم به موقع لباس رو براش ببرم. سرهنگ لباسهاشو با اسناد و مدارکی که



داشت تـوی کمـد می گذاشت و هـرجـا می‌رفت کلیدش رو با خودش می برد. از وقتی که مرده، کلفتم اینو صد بار شسته و اتو کرده. این که می بینی این درجه ها دیگه چنگی به دل نمی زنند به خاطر همینه. چند هفته پیش ازم قول گرفت که دیگه با خودم نبرمش به رختخواب و کثیفش نکنم. گفت اگر چند بار دیگه شسته بشه ریش ریش می شه و اونوقت باید انداختش دور. می‌رفتم به بهانهٔ پهن کردن رختهـا روی همین ایوان می ایستادم و حیاط بغلی را نگاه می کردم و بارها رختهـایی را که پهن کـرده بودم جمع می کردم می گذاشتم توی سبد و دوباره با حوصله اونارو پهن می کـردم. گاهی شبهـا چتـر می گرفتم روی سرم و سـاعتهـا زیـر بـرف و بـاران همین جـا روی ایـوان می ایستادم تا اگر برای کاری بـه حیاط آمد ببینمش.

راستش خودم خیال می کنم به خاطر همون ایستادنها بود که پاهام عیب کـرد و اینجوری شد. خیلی مسخره ست. فکرش را بکن. مـا برای لـذت بـردن از زیـبـایی اینقدر دردسـر می کنیم، اون وقت بـرای کشیدنش فقط به دو تـا چیز خیلی ساده نیاز داریم. راستی نمی خوای تا هـوا روشنه رختهـا را پهن کنی؟» انگار که داشت دخترك را راهنمایی می کرد. تا پـای پلکان مارپیچ سفیدرنـگ آمد و بعد چرخید و از کنار چراغ پایه‌دار گذشت و دوباره برگشت همانجا نزدیك میخك‌ها و با چشمهای ریز گود افتاده اش همـان طور خیره به ایوان ماند. زن جوان سبد ملافه‌ها را بـرداشت و از پله‌های فلزی بالا رفت.

پیرزن پرسید: «خبری هست یا نه عزیزم؟»

ـ «آره، دارم صدای گالشهاش رو می شنوم.»

ـ «ایستاده یا قدم می زنه؟»

ـ «نگفتم خـرفت شده ی؟ آخـه وقتی صـدای گالشهاش میاد یعنی داره قدم می زنه دیگه.»

ـ «من فقط طرح دستهاشو می خوام. دستهای سفید و کشیده ای داشت. بلندتر صحبت کن، باد افتاده توی گوشم هیچی نمی شنوم. اصلاً صـداتـو نمی شنـوم عزیزم.»

ـ «دیروز اصلاح کـه می کـرد دستهـاش داشت می لرزید. اون پسـر همسایه ای که می شنـاختی حالا دیگـه خیلی پیر شـده. شایدم بـه گوشـهٔ دنجی بـرای خودش سر گذاشته زمین و تموم کرده.»

ـ «به نظر من زیبایی روح را می شه توی دستها پیدا کرد. اگر زمانی عاشق شدی یك بار دیگه به این تابلوها نگاه کن. ردّ دستهاش رو توی همهٔ اونا پیدا می کنی.»

ـ «این طوری که تـو می گی پس روح اون مرحـوم لقوه داشته. دستهاش داشت می لرزید. حتی چند جای صورتش را هم برید.»

ـ «حالا چی؟»

ـ «حالا دارم گیرهٔ لباس می زنم به ملافه ها.»

ـ «نمی خوای دستهاشو شروع کنی؟»

ـ «زیاد که حرف می زنی آدمو دلّه می کنی. صبر کن ببینم. راست راستی انگـار یکی تو این خـونـه هست. ولی چرا من از اینجا غیر از یك مشت پـر کبوتـر ریخته پاشیده و یك دیوار شکم داده چیزی نمی بینم؟»

ـ «وقتی داری دنبال یك پیـرمرد می گردی چـه طور توقع داری ببینیش؟ او هیـچ وقت پیر نمی شـه. هیـچ وقت غصهٔ چیزی را نخورده.»

ـ «زیاد زر می زنی. من که گفتم این پـولی که بـابت کار بهم میدی اونقـدری نیست که حـاضر بـاشم دم به ساعت یا به پای تو سر بگذارم به عـالم هپروت. منکه هیچ خوشم نمیاد.»

ـ «تو داری چیزی می گی؟»

ـ «گفتم موقعشه که قرص بخوری.»

ـ «بالاخره تونـستی طرح رو تموم کنی یا نه عزیـزم؟ فردا میاد تحویلش بگیره.»

ـ «من فقط کاری رو می کنم که به خاطرش دارم پول می گیرم. این حرفهـایی هم که تـو می زنی من از یـك کلمه ش هم سر در نمیارم.»

ـ «خـواهش می کنم رعـایت مـرا بکن عـزیـزم، نمی تونی یك کم بلنـدتر صحبت کنی؟ شـاید هم اصـلا حرف نمی زنی.»

ـ «گفتم، من... نمی... دو... نم.»

ـ «پس من با کی جرف بزنم؟»

ـ «نگفتم حـرف نمی تونم بـزنم. من همچین چیزی نگفتم خـانم محترم. گفتم من فقط می دونم حـالا دارم این ملافه هارو پهن می کنم و یك ساعت دیگه‌م با شوهر عزیزم داریم تو خیابونا قدم می زنیم. یك هفته‌ای هست که برای اون پاهای پت و پهن قشنگش داریم دنبال یك جفت کفش ورنی می گردیم. بعـدشم بگم؟ بعـدشم دو نفـری بایـد تصمیم بگیریم ببینیم بـه صلاح و مصلحت هـست از فردا بیام اینجا یا نه.»

ـ «راستی اونـوقتها یـه خالکوبی هم روی یکی از شانه هاش بود. یه پری دریایی.»

ـ «من که پری دریایی ندیدم. آخه پارچهٔ اصلاح‌رو هنوز از دور گردنش باز نکرده بود. تـازه خودش رو هم مطمئن نیستم دیده باشم.»

«تو یه عفریته ای.»

زن جوان دیده نمی شد. خم شده بود تا گیرهٔ لباسی را که افتاده بود بردارد. نسیم لبـهٔ ملافـه ای را که روی طارمی بود بـالا می زد. بعد بلنـد شد بـا سبد خـالی از پله‌هـا پایین آمـد و رفت به طـرف پشت عمارت. چند دقیقـه ای کـه گذشت لبـاس پـوشیـده و آمادهٔ رفتن برگشت و از کنار پیرزن که رد می شد، شیشهٔ قـرصها را روی دامنش انداخت و بعد در حیاط را باز کـرد و آن را پشت سرش محکم به هم زد.

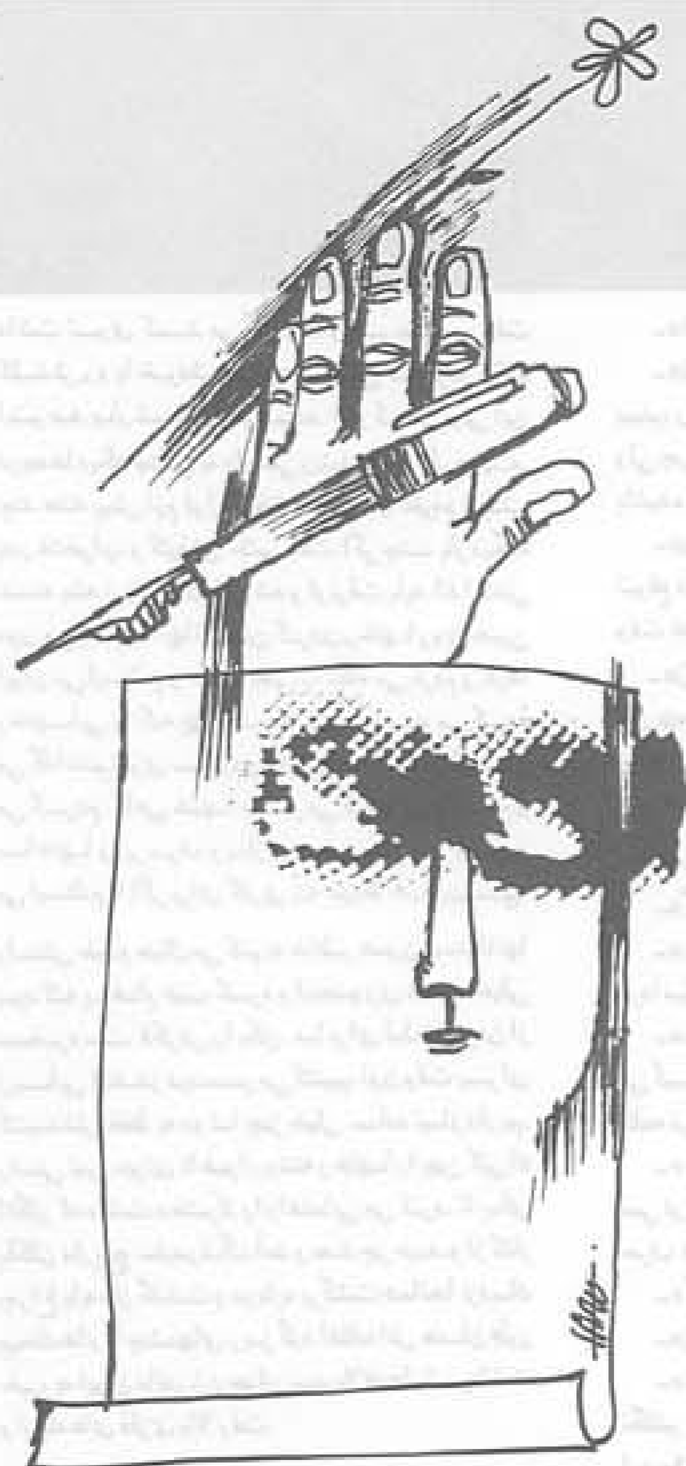
پیرزن دنبالهٔ حرفهایش را گرفت:

«مجسمه ساز گفت برای این کار اول بـاید طـرحی ازش تهیـه کنیم. من به اش گفتم بـرای کشیدن طـرح هیچکس بهتـر از دختر جـوانی که می شنـاسـم نیست. سرهنگ به این لباس خیلی عـلاقه داشت. آخـه درجهٔ سرهنگی اش را با این لبـاس شروع کـرد. وقتی کلفتم می‌دید با این لباس به رختخـواب می‌رم خیال می کـرد زیاد به اش علاقه داشته‌م. سرهنـگ دستهای زمخت و سردی داشت. گاهی به سرش می زد و کارهایی می کرد که ازش بعید بود. یکبار از حواس پرتی بـا همین لباس چند رج آجر چیـد روی دیوار. رجهـایی که چیده بود خراب از آب درآمد و مجبور شد همه شو پایین بریزه. بعدش چند روزی تب کرده بود و هذیان می گفت. فکر می کرد این کار شگون نداشته. می گفت یه وقت دیدی درجه‌م از سرهنگی بـالاتر نـرفت. صبـح روز اول بـه قدری حالش بد بود که برای اولین و آخرین بار در همهٔ عمرش دست به لیوان شیر و زردهٔ تخم مـرغش نزد. از اینها گذشته بیچـاره سرهنگ عیب و ایرادی هم کـه داشت این بود که همیشه با سماجت قضیهٔ اجاق کوری اش را بـه گردن من می انـداخت. این روزهـا خیلی ضعیف می بینم. ولی چـون این آجر قـرش رو مثـل کف دستم می‌شناسم و روشنایی هوارو حس می کنم، کلفتم خیال می کنه پاهاش سر سنگین شده‌م که نگـاهش نمی کنم.

با این سن و سال خیال می کنه خـودمو بـراش گرفته‌م. من واقعاً نمی بینم. حتی حالا دیگه مدتهاست عینك هم نمی زنم. یـه جایی گذاشتـه‌مش و هرچی فکـر می کنم یادم نمیاد کجاست. حالا دیگه برای انتظار کشیدن هم دیر شده. می خوام مجسمه ای از هـر دوی اونها داشته باشم تا هر وقت خواستم بتونم لمسش کنم. این لباسو می کنم تنش و می گذارمش پهلوی آبازور پایه بلند کنار تختخـواب. می دونی؟ همیشه از خـودم پـرسیده‌م کی آرزوهای ما آدمهارو تکّه پـاره می کنه. آخـر چرا بـاید دستهارو پسر همسایه داشته باشه و لباس و اندام‌رو سرهنگ؟ برای دهن کجی هم که شده تو این فـرصت کم می خوام هر دوی اونهارو یکجا داشته باشم. تو...»

باد با ملافه ای که از روی طارمی برداشته بود پیرزن را پوشاند. ملافه بوی صـابون می‌داد. دختـری با یـك مداد و یك بـرگ کاغـذ از پلکان سفید مارپیـچ بـالا می‌رفت. روبروی خانه دالانی طولانی از سپیدارها به خیابانی خالی و خلوت می‌رسید که آفتاب در انتهـای آن غـروب می کرد. از خـانهٔ همسـایه صـدای ماشین ریش‌تراش و بوی ادوکلن شنیده می شد. باد طرحی از چرخ ثابت صندلی را در حاشیهٔ ملافه نقش کرده بـود. مجسمهٔ سرهنـگ شق و رق کنار بـاغچه قـدم می‌زد و انگشتهای سفید و کشیـده اش در باد تکـان می خورد. صورتش مثل حفره‌ای تهی بود و چند تکه طناب سفید از انتهای آستینهای خالی اش بیرون زده بـود. کلاغی روی یکی از سپیدارها قارقار کرد. سرهنـگ ملافـه را دور زد و بی آنکه حرفی بزند همان طور کـه دمپایی اش قرچ قرچ صدا می کرد به حیاط خلوت رفت.





# نویسندگان بزرگ با قلم و کاغذ به دنیا نیامده‌اند

● لئونارد بیشاپ
● ترجمهٔ محسن سلیمانی

### ۱۷۴. داستان و غیر داستان

نوشتنِ هر یک از قالبهای ادبی، مشکلات خاص خود را دارد و نوشتن برخی مشکلتر از نوشتن انواع ادبی دیگر است.

اما نوشتنِ اثرِ غیرداستانی (زندگینامه، تاریخ، نقد ادبی و غیره) ساده‌تر است، چون نویسنده صرفاً اطلاعاتی را تنظیم می‌کند و برروی کاغذ می‌آورد. اما برای داستان‌نویسی (که شامل رمان، داستانِ کوتاه و بلند و غیره می‌شود) باید واقعیت را به شکلی نمایشی ارائه داد.

تاریخ ثبت شده، مشخص می‌کند که افراد و حوادثِ اثرِ غیرداستانی واقعی هستند یا نه. خوانندگانی که به شخص، زمان یا حادثهٔ خاصی علاقه دارند نیز در موردِ صحتِ مطالبِ کتاب تردید نمی‌کنند. اما در صورتی که از کتاب خوششان نیاید، می‌توانند به کتابهای دیگری راجع به همان افراد، زمان یا حادثه رجوع کنند. ولی در داستان، شخصیتها واقعی نیستند، صحنه تا حدودی واقعی است و حوادث را نویسنده با الهام از واقعیت ابداع می‌کند. نویسنده باید چیزِ تازه‌ای را در تاریخ ادبیات خلق کند؛ بدین معنی که به افرادی که هرگز وجود نداشته‌اند زندگی واقعی عطا کند.

اگر نویسنده هنگامِ نوشتن اثرِ غیرداستانی از عنصرِ احساس استفاده کند، از هدفِ اصلی خود منحرف شده، اثرش جانبدارانه می‌شود. اما اساسِ داستان بر احساس است و اثرِ بسیار والای نمایشی ولی عاری از احساس، صرفاً اثرِ جالبی است و نه چیز دیگر. در نوشتنِ اثرِ غیرداستانی اساسِ کار، اندیشه است و این اساس به ندرت اثرِ تخریبی دارد، چرا که نویسنده می‌تواند دائم تحقیق کند و چیزهایِ بیشتری بیاموزد. اما داستان‌نویس وقتی تهی از احساس شود، طبعش خشک می‌شود؛ که در این هنگام یا منتظر می‌شود تا دوباره طبعی روان پیدا کند و یا نقبِ عمیقتری به درونِ خویش می‌زند تا چیزهایِ تازه‌ای کشف کند.

و باز مردم اغلب به نویسندگان آثار غیرداستانی به چشم نجیب‌زاده‌هایِ گزارش‌نویس نگاه می‌کنند ولی داستان‌نویس‌ها را هنرمندانی خلاق می‌دانند.

### ۱۷۵. مراقبِ وضعِ جسمانی خود باشید

خستگی نه تنها بازدهِ کارِ نویسنده را کاهش

می‌دهد بلکه حساسیتها، کشف و شهودها و دقتی را که نویسنده برای دستیابی به منابعِ پنهانی‌اش نیاز دارد کم می‌کند. از طرفِ دیگر نویسنده برای شخصیت و صحنه‌پردازی دقیق نیاز به تمرکزِ ذهنی و آرامش دارد. اما کج‌خلقی همواره این آرامش را به هم می‌زند. تشویش نیز روندِ ذهنی شکل‌گیریِ منظمِ محتوا و تبدیل آن به اثری نمایشی و والا را به هم می‌زند.

به علاوه نویسنده‌ها باید بدونِ درنظرگرفتنِ خوشمزگی غذاها، از خوردنِ غذاهایی که حالِ آدم را منقلب می‌کنند مثل غذاهای نفخ و اسهال‌آور، غذاهایی که با خوردنش دچار ترشی معده، سردرد، بواسیر، عوارض پرخوری و ورمِ لثه‌ها می‌شوند یا جُرتشان می‌گیرد و نیز از زندگی در آب و هوا، خوردنِ سویها و پوشیدنِ لباسهایی که حساسیت را تشدید می‌کنند، بپرهیزند. و باز نباید هشت ساعت خوابِ ضروریِ خود را به پنج یا شش ساعت، تقلیل دهند.

از طرفِ دیگر چون نویسنده‌ها همواره می‌نشینند و می‌نویسند، پاهایشان لَخت، باسنشان دچارِ رخوت، شانه‌هایشان افتاده، دستانشان بی‌حال و عضلات گردنشان سفت می‌شود و حالت ستونِ مهره‌هایشان به هم می‌خورد. به همین جهت ورزشهای سبک و منظم برای آنها ضروری است.

### ۱۷۶. شروعِ رمانِ تاریخی

باید شخصیتها و حوادثِ رمانِ تاریخی از همان اول به نظرِ خواننده واقعی و باورکردنی بیایند. چرا که خوانندگانِ امروزی با حادثه و خلق و خویِ شخصیتهای تاریخی بیگانه‌اند. اما فرضِ نویسنده بر این است که وقتی خواننده رمانهای معاصر را می‌خواند، با زمانِ آن آشناست و با شخصیتهای امروزی اثر، رابطهٔ متقابل برقرار می‌کند. به همین جهت رمان تاریخی نیز باید با موقعیتی که خواننده با آن آشناست شروع شود. و باز درست است که اخلاق و سنن تغییر می‌کنند، اما مردم عوض نمی‌شوند.

**مثال:** در سالِ ۱۷۸۵ در شهرِ سی‌لم(۱) ماساچوست ناگهان چهار بچه کفِ کلیسایی افتادند و از درد به خود پیچیدند. بچه‌ها جیغ می‌زدند: «بلیندا ما را جادو کرده. بلیندا ما را طلسم کرده!» زن وحشت‌زده‌ای را گرفتند و از کلیسا بیرون کشیدند. بعد زود او را محاکمه کردند و بر درختی دارش زدند.

خوانندهٔ امروزی با این نوع حوادث بیگانه است و از خود می‌پرسد: بچه‌ها چطور دلشان می‌آید دست به چنین کارِ ظالمانه‌ای بزنند؟ آیا بلیندا مرتکبِ حماقت شده و سازش نکرده است؟ چون امروزه امکان ندارد چنین اتفاقاتی روی دهد، خواننده باور نمی‌کند دویست سالِ پیش نیز چنین اتفاقی رُخ داده است. به همین جهت نویسنده باید برای اینکه خواننده این وضعیتِ عجیب را باور کند، رمانِ خود را با موقعیتی باورکردنی شروع کند.

استفادهٔ صرف از فنونِ ادبی و اسناد، سُنن و زبانِ تاریخی نیز در این مورد کافی یا چندان کارا نیست. بلکه نویسنده باید داستان را با وضعیتی که از لحاظِ انسانی، به وضوح شبیهِ وضعیتِ ملموسِ زمانِ کنونی ماست، شروع کند. به بیانِ دیگر نویسنده باید حلقهٔ عام و پیونددهندهٔ زمانِ گذشته با زمانِ حال را بیابد.

**مثالها:** ۱) مردی که می‌خواهد مِلکِ بلیندا را تصاحب کند بچه‌ها را تشویق می‌کند تا خود را کفِ کلیسا بیندازند و به بلیندا تهمت بزنند تا بلیندا را بگیرند و اعدام کنند. ۲) کشیشِ ناحیه با بلیندا روابطِ نامشروع داشته و بلیندا حامله شده است. بلیندا نیز تهدید کرده که اگر کشیش با او ازدواج نکند، آبرویش را خواهد برد.

باری، خواننده باید فکر کند که: «آه، بله ممکن است این اتفاق برای من هم بیفتد.»

### ۱۷۷. طراحی و ترتیب‌بندی رئوس مطالب

بهترین موقع برای طراحی نکات عمدهٔ اثر موقعی است که نویسنده رمان را تمام کرده است. نویسنده با به روی کاغذ آوردن نکات عمدهٔ اثر در حقیقت حوادث و ترتیب آنها را مشخص می‌کند و این کار برای او حُکمِ راهنما یا آیین‌نامه را دارد. اما با وجودِ اینکه طراحی و ترتیب‌بندی رئوسِ مطالب اثر، برای برخی از نویسندگانِ حرفه‌ای همان قدرجدی است که رمان، اما بعضی از داستان‌نویسان نیز معتقدند که این کار فقط وقت تلف‌کردن است.

با این حال، برخی از نویسندگان قبلاً به اختصار اما بعضی به طورِ مفصل نکاتِ عمدهٔ اثرشان را به رویِ کاغذ می‌آورند. و باز برخی ابتدا نکاتِ عمدهٔ کل داستان را طراحی می‌کنند و بعد داستان را می‌نویسند اما بعضی دیگر قبل از نوشتن، فقط رئوسِ نکات عمدهٔ خطِ طرح و یا صرفاً نکات عمدهٔ صحنه‌ها را به رویِ کاغذ می‌آورند. به علاوه بعضی از نویسندگان نمی‌توانند بدونِ مراجعه به یادداشتهایشان دربارهٔ نکاتِ عمدهٔ اثر، داستانشان را بنویسند. برخی نیز شالودهٔ اثرشان را روی کاغذ می‌آورند و به ذهن می‌سپارند و بعد دیگر سراغِ یادداشتهایشان نمی‌روند.

و هستند نویسندگانی که فکرهایشان را رویِ نوار، ضبط می‌کنند و وقتی موقعِ نوشتن گیر کردند، به نوار و ضبط صوتشان رجوع می‌کنند. برخی نیز رویِ میزشان تختهٔ چارگوشی از چوب پنبه می‌گذارند و با پونز یادداشتها، تذکرات و خلاصهٔ صحنه‌ها را رویِ آن می‌چسبانند. بعضی از نویسندگان نیز نقشه‌های بزرگی از شخصیتها، روابط، تاریخها، حوادث، شخصیتهای فرعی و غیره را طراحی می‌کنند و مثلِ سرلشگرهای میدانِ جنگ، هر روز استراتژی حمله را بررسی می‌کنند. باری، چون هزاران نوع نویسنده با تحصیلات دانشگاهی، عادات نویسندگی و تواناییهای مختلف داریم، طبعاً هزاران نوع نظامِ سازماندهی اثر و شیوهٔ کار نیز وجود دارد. اما در هر حال تصمیم نهایی در این موارد با خودِ نویسنده است.

فایدهٔ طراحی و ترتیب‌بندی رئوسِ مطالب در این است که دیگر نویسنده دنبالِ چیزی که می‌خواهد بنویسد نمی‌گردد. بلکه کل رمان پیشِ رویِ اوست و می‌تواند رمانی منسجم و آنچه دوست دارد بنویسد. ولی این کار یک ضرر هم دارد. در این حالت رمان شکلی ثابت، مشخص و جامد پیدا می‌کند و نویسنده از ترسِ اینکه مبادا توازنِ رمانش به هم بخورد و مجبور شود طراحی و ترتیبِ رئوسِ نکاتِ آن را تغییر دهد، از مصالحِ جدید در رمانش استفاده نمی‌کند.

از جمله طراحیهای سنتی و کامل، طراحی و ترتیب‌بندی ریزرئوسِ مطالب است، که می‌توان از آن برای طراحیِ انواع رمانها استفاده کرد. برای این کار کل داستان و خطِ طرح را به ترتیب، به فصولِ مختلف تقسیم می‌کنیم. سپس رئوس و ترتیبِ مطالبِ هر فصل را می‌نویسیم. بعد هر فصل را به صحنه‌های مختلف تقسیم می‌کنیم و بازرئوسِ مطالبِ هر صحنه را به ترتیب رویِ کاغذ می‌آوریم. برای تحلیلِ شخصیتها نیز ویژگیهای عمدهٔ هر شخصیت نظیر اصلیت، خصوصیات، درگیریها، خلق و خو، اهداف، نگرانیها، تنفرها، اهمیت و غیرهٔ او را به ترتیب می‌نویسیم. تاریخچهٔ مشخصات زمانهای رمان را نیز به دوره‌هایِ مختلف تقسیم می‌کنیم و نوعِ لباسها، سنن و عرف، اعتقادات، وسائلِ مکانیکی، طرزِ مداوایِ بیماریهای مختلف و غیرهٔ هر دوره را یادداشت می‌کنیم. این نوع طراحی و ترتیب‌بندی رئوسِ مطالب را معمولاً در شصت اِلی هشتاد صفحه می‌نویسند، و در کلاسور می‌گذارند و یا به صورتِ الفبایی تنظیم و در کارتهایی وارد می‌کنند. اما این طراحی نیاز به مهارتِ خاصی دارد و شاید تکمیلِ آن ماهها طول بکشد.

ولی نویسنده فقط با استفاده از دانسته‌هایش رئوس مطالب را ترتیب‌بندی و طراحی می‌کند. بنابراین از چیزهایی که قرار است در آینده کشف کند استفاده نمی‌کند. به علاوه نکات عمدهٔ اثر فاقد حسِ نمایشی یا در حقیقت منبعِ ذوقی نویسنده است. ممکن است نویسنده هنگامِ طراحی رئوسِ مطالب، از صحنه‌ای برایِ نشان دادنِ تأثیرگذاریِ شخصیت بر دیگران استفاده کند، اما موقعِ نوشتنِ کاملِ صحنه، دریابد که این صحنه در حقیقت نشان می‌دهد که **دیگران بر شخصیت تأثیر می‌گذارند**. درّ واقع نویسنده با نوشتن و با استفاده از لایه‌های پنهانِ اعماقِ وجودش، دست به کشف و شهود می‌زند. و این کار نظم و ترتیب ندارد، بلکه وی باید هنگامِ نوشتنِ رمان، محتوایش را کشف کند و سپس کشفیاتش را نظم بدهد.

پس از اینکه پیشنویسِ اولیهٔ رمان تمام شد، نوبتِ **بازنویسی حرفه‌ای** آن است. اگر به جایِ اینکه رئوسِ مطالب رمان را قبل از نوشتن ترتیب‌بندی و طراحی کنیم، در این مرحله به رویِ کاغذ بیاوریم، با نوشته‌ای واقعی سروکار داریم. در این حالت می‌توانیم با طراحی رئوس مطالبِ پیشنویسِ رمان، آن را بپالایم و نظم دهیم. چرا که پیشنویسِ رمان، همهٔ کشفیات نویسنده را نیز در بر می‌گیرد و نویسنده می‌تواند به آن نظم و ترتیبِ لازم را بدهد. اما دیگر لزومی ندارد رمان را تغییر دهد، بلکه باید آن را اصلاح کند.

ولی سؤالِ اصلی این است که آیا بالاخره رئوسِ مطالبِ رمان را ترتیب‌بندی و طراحی کنیم یا نه؟ پاسخ روشن است: به تصمیم خودِ نویسنده بستگی دارد.

### ۱۷۸. همهٔ رمان‌نویس‌ها از شیوه‌هایِ فنی واحدی استفاده می‌کنند

اگر از نوع رمان صرفِ نظر کنیم، شیوه‌هایِ فنی

نوشتن رمانهای مختلف یکی است و تنها تأثیر و ظاهرِ آنها با هم فرق دارد.

**مثالهایی از شروع رمانها**

رمانِ تخیلی: در زمانِ سلطنت شاه اِندلوین[۲]، کلیمنار[۳] کاملاً ویران شد و فقط نوهٔ او الیزر[۴] جانِ سالم به در برد. جادوگرانِ بارتیمون[۵] او را پناه و هنرِ جادوگری و نحوهٔ استفاده از گوهر گولندیا[۶] را به او یاد دادند. وی با این گوهر می‌توانست انتقام خود را از زلدنانهای وحشیِ سرزمینِ پادشاهی زلدنیا بگیرد.

(رمانِ عاشقانه): نه سالم بود که تانکها و سربازانِ آلمانی دهکدهٔ کوچکِ ما را ویران کردند. اما خانوادهٔ کویك که اهل واتیك‌ویل بودند پناهم دادند و با مخفی کردنِ من جانِ خود را به خطر انداختند. از همان لحظه‌ای که دخترشان سونیا را دیدم، عاشقش شدم. او به لباسهای پارهٔ من و بوی کثافتهایی که به تنم چسبیده بود، نخندید. بلکه صورتم را بوسید و درگوشم نجواکنان گفت: «دیویدجان، به خانهٔ ما خوش آمدی.»

(رمانِ علمی): در حالی که ولترك[۷] را در بالای سیارهٔ ام-زد ۲ هدایت می‌کرد، از دستگاه اسپکترومیزلم[۸] به سیاره که داشت تکه تکه می‌شد نگاه کرد. سفینهٔ جنگی آکتاویا-۷ در فضای غبارآلود ایستاده بود و نمی‌خواست قبل از نابودیِ کاملِ سیاره و تبدیلِ آن به غبارهای کهکشانی، از آنجا برود. جلویِ اسکنِ منشوری را گرفت و گریه کرد. فالتنا[۹] به سیارهٔ ام-زد۲ رفته بود تا سری به مادرش بزند. اما اینك مرده بود.

همهٔ داستانها و خط طرحهای درونی را کلاً به شکلی واحد پی می‌ریزند و رفتار، انگیزه‌ها و درگیریهای شخصیتهای اصلیِ همهٔ رمانها شبیه هم است. چرا که اگر احساسات و تواناییهای ذهنی همهٔ شخصیتها یکسان نباشد، خواننده‌ها با شخصیتها همذات و هم‌هویت نمی‌شوند و نمی‌توانند با آنها ارتباط برقرار کنند. به علاوه نویسنده نمی‌تواند همدردی خوانندگان را نسبت به شخصیتهای داستانش برانگیزد.

فقط مکانها، زمانها، سلاحها، وسائلِ زندگی، ابزار، لباسها و نامِ شخصیتهایِ رمانهایِ مختلف با هم فرق دارد. موقعِ نوشتنِ داستانهایِ رئالیستی می‌نویسیم: «قدم‌زنان از خیابان گذشتم» و موقع نوشتن داستانهای خیالی نیز می‌نویسیم: «قدم‌زنان از میانِ مِهِ مرطوب و چسبناك گذشت.»

**۱۷۹. عنوانهایِ حاویِ «خلاصهٔ داستانِ فصل»**

در قرن هجدهم و نوزدهم رمان‌نویسانی نظیر استاندال، داستایفسکی، دیکنز و غیره، سرفصل‌هایی برای فصولِ مختلف رمانشان انتخاب می‌کردند که در حقیقت خلاصه داستان آن فصل بود، و با این کار به خواننده می‌گفتند که در آن فصل چه خواهد گذشت.

مثال: فصل ۹: «در بابِ شروع و ختم نبردِ سهمگین پهلوان بیسکایی و دلاور مانش.»

(دن کیشوت، نوشته سروانتس)

اما عنوانِ «خلاصهٔ فصل»، بخشی از فصلِ رمان نیست. این عناوین در بالایِ شروع و در زیر عنوانِ اصلی فصل و معمولاً با حروفی غیر از حروفِ متن، می‌آیند. برخی از این خلاصه‌ها به نظم (مثلاً کیپلینگ در این موارد از اشعارِ خودش استفاده می‌کرد) و بعضی نقل قول‌هایی از نویسندگانِ دیگر (مشابهِ کارِ والتر پی تر[۱۰]) و برخی نیز به زبانهایِ دیگر هستند.

نویسندگانِ معاصر نیز می‌توانند به نحوی از عنوانهایِ خلاصهٔ فصل نیز در رمانهایِ خود استفاده کنند. مشروط بر اینکه صرفاً اشارهٔ مختصری به آنچه در هر فصل رخ خواهد داد بکنند. به علاوه چون می‌خواهند شك و انتظار ایجاد کنند، نباید همه چیز را افشا کنند.

داستان: کارگر کارخانهٔ کنسروسازیِ آلاسکا به طورِ قاچاقی برایِ خانواده‌اش در بروکلین مروارید می‌فرستد. خانواده‌اش نیز مرواریدها را به صادرکننده‌ای سوییسی می‌فروشد و صادرکنندهٔ سوییسی نیز با آنها از مافیایِ شیکاگو موادِ مخدر می‌خرد. قاچاقچی آلاسکایی مرواریدها را در قوطیهای کنسرو ماهی می‌گذارد. اما این بار می‌ترسد این کار را بکند. چون بازرسِ قوطیِ کنسروها که نمایندهٔ دولت مرکزی است از نزدیك او را زیرِ نظر دارد.

مثال (عنوانِ «خلاصهٔ فصلِ ۹»): نتوك[۱۱] یازده مروارید در شش قوطیِ کنسرو علامت‌دار می‌اندازد. بازرس او را زیرِ نظر دارد.

(شروعِ فصل): دستگاهها دورِ نتوك را گرفته بودند. نتوك زیرچشمی مراقبِ بازرس بود. قبلاً یازده تا مروارید در شش قوطیِ کنسرو انداخته بود. منتظر بود تا بازرس به دستشویی برود و بعد سر قوطی‌ها را ببندد و به آنها علامت بزند تا مادرزنش بداند که باید کدام قوطی کنسروها را از مغازهٔ بروکلین بدزدد.

به علاوه از این شیوه نیز می‌توان برای پیونددادنِ صحنه‌ها استفاده کرد. مثلاً وقتی فصلی در حالتِ تعلیق تمام می‌شود، نویسنده می‌تواند بحران را به فصلِ بعد منتقل و با عنوانِ «خلاصه فصل» و بدونِ استفاده از جزئیاتِ ملال‌آور، گره‌گشایی کند.

داستان: فصل ۹ با این حادثه تمام می‌شود: نتوك یواشکی شش قوطیِ کنسرو را زیر دستگاهِ «سربندِ قوطی» می‌گذارد و وقتی دارد سر قوطی‌ها را می‌بندد، بازرس داد می‌زند: «نتوك، از جایت تکان نخور! قاچاقِ مروارید می‌کنی؟!»

مثال (عنوانِ «خلاصهٔ فصل » ۱۰): پس از اینکه نتوك یك مروارید به بازرس رشوه می‌دهد، مست می‌کند و به دیدنِ چینی ـ شی[۱۲] می‌رود.

(شروعِ فصلِ ۱۰): همهٔ کارکنانِ کنسروسازی در کلبهٔ اسکیمویی شلوغ و پر از دودِ سیگار جمع شده بودند تا لبی تر کنند. نتوك در حالی که آبجوی قوی می‌نوشید به چینی ـ شی خیره شده بود. چینی ـ شی لباسی زرق و برق‌دار و مواج از پوستِ پنگوئن پوشیده بود و رقصِ شکم می‌کرد. نتوك حس می‌کرد واقعاً عاشقِ اوست.

البته از این شیوه باید به اِمساك استفاده کرد. چرا که اگر زیاد از آن استفاده کنیم، خواننده کم‌کم حوادث را حدس می‌زند و دیگر بقیهٔ داستان را نمی‌خواند.

**۱۸۰. حسابِ نویسنده و شخصیت از هم جداست**

بسیاری از نویسندگانِ بی‌تجربه علاقه‌ای به نوشتنِ رمانهایی که شخصیتِ اصلی آنها همجنس خودشان نیست، ندارند. چرا که معتقدند باید به نحوی مؤثر از زبان و کلماتِ مردانه یا زنانه استفاده کنند تا شخصیتِ اصلی مؤنث یا مذکر به نظر برسد. اما زبانِ انگلیسی، از نظر جنسی خنثی است. و این اعتقاد افسانه‌ای بیش نیست.

به علاوه بسیاری از نویسندگان، رمانهای برجسته‌ای دربارهٔ شخصیتهایی که از جنس خودشان نبوده، نوشته‌اند که از آن میان می‌توان به فاسقِ خانم چاترلی (نوشتهٔ د. ه. لارنس)، آلیس در سرزمینِ عجایب (لوئیس کرول)، جروم: مردِ بینوا (مری اِ. ویلکینز ـ فری‌من)، اتاقِ جی کوب (ویرجینیا ولف)، تِس دوربرویل (تامس هاردی) و غیره اشاره کرد.

تفاوتِ جنسی نویسنده و شخصیت بیش از هر چیز عرصه را هنگامِ نوشتنِ رمانهایی که راوی آن اول شخص است بر نویسنده تنگ می‌کند. چرا که برایِ خلقِ راویِ اول شخصِ واقعی، باید از جزئیاتِ رفتاری سنتی و ویژهٔ هر جنس استفاده کرد. (معمولاً جزئیاتِ رفتاریِ هر جنس، خاصِ همان جنس است.)

مثال: زنان معمولاً پاچهٔ شلوارشان را در رختکنِ مردانه بالا نمی‌زنند تا ورزشِ ماهیچهٔ ساقِ پا بکنند. و مردان معمولاً دائم شلوارشان را نگاه نمی‌کنند تا ببینند چین و چروك دارد یا نه.

صرف نظر از اینکه نویسندهٔ داستانِ «راویِ اول شخص» کیست، جزئیاتِ سنتی «دیدنیها» و «نحوه بیانِ دیدنیها»، جنسیت راوی را نیز مشخص می‌کند.

مثال (نویسندهٔ مذکر به شیوه‌ای غلط، داستانِ راویِ اول شخصِ مؤنث را می‌نویسد: کنتس جیرالدی دارد نحوهٔ چیدنِ شام را در جلویِ بارون ریسپاتالی تعریف می‌کند): ظرفِ اسپاگتی داغ را بغل دستِ بارون و پیش‌بندِ توری جلویش زدم تا ریشِ دورِ آرواره‌هایِ چاقش را که مثل ریشِ میمونها می‌ماند کثیف نکند.

لحنِ این روایت، خیلی مردانه است. کنتسها به طورِ سنتی با زبانِ آدمهای تحصیلکرده و فرهیخته، و کاملاً زنانه صحبت می‌کنند.

مثال (با بیانی که باورکردنِ آن راحت‌تر است): بشقابِ اسپاگتیِ بخاریز را جلویِ بارون گذاشتم. بویِ عطر تند بود. جلویش یك پیشبندِ توری زدم. با ظرافت غذا نمی‌خورد. هنوز غذایی که بعد از ظهر

خورده بود، به ریشِ خرمایی‌اش چسبیده بود.

### ۱۸۱. مطالبِ بی‌ربط

مطالبِ بی‌ربط بخشی از متن است که ارتباطی با رمان یا داستان ندارد. داستان‌نویسان اغلب مطالبِ بی‌ربط را لابلایِ افکارِ شخصیتهایشان می‌آورند. البته منظور از مطالبِ بی‌ربط، افکارِ دورودرازِ شخصیت نیست بلکه منظور محتوایِ افکارِ شخصیت است که ربطی به ذهنِ خودآگاهِ او در یك وضعیتِ خاصِ داستان ندارد.

مثال: والتر سایهٔ کنارِ دستش را دید. سایهٔ خودش نبود. بی‌حرکت در قسمتِ نیمه تاریكِ کوچه ایستاده بود. سایه حرکت کرد. سایهٔ برادرش نبود. کارل تنومندتر بود. سایهٔ مادرش هم نبود. مادرش زنِ فربهی بود. سایهٔ خواهرش هم بلندتر و لاغرتر بود. پس سایهٔ او هم نبود. سایهٔ کس دیگری بود.

طبعاً این افکار طولانی، برای بیانِ صرفِ یك نکته زیاد است. والتر می‌توانست فکر کند که: **این سایه شبیهِ سایهٔ هیچکدام از افرادِ خانواده‌ام نیست. برگشت تا ببیند پشت سرش کیست؟**

اما با اینکه این افکار بیش از اندازه دور و دراز است، بی‌ربط نیست. چون همه بیانگر نکته‌ای واحد است. مطالبِ بی‌ربط، مطالبی است که ارتباطی به موضوعِ آن لحظهٔ داستان ندارد.

مثال: والتر در قسمتِ نیمه تاریكِ کوچه، سایه‌ای کنارِ دستش دید. سایهٔ خودش نبود. شبیه سایهٔ افرادِ خانواده‌اش هم نبود. **باید فردا برایِ پیك‌نیك یکشنبه، یك حشره‌پراکن می‌خرید. از اینکه باید برایِ خرید نان برشته کنِ برقی، بهرهٔ زیادی به بانك می‌داد عصبانی بود. فکر کرد منصفانه نیست که سیرکها یك شاخ به وسط سر بزها پیوند بزنند و آنها را مثلِ اسب تك شاخِ افسانه‌ای درآورند.** در کوچه پیش می‌رفت اما هنوز از خود می‌پرسید که سایه، سایهٔ کیست؟ برگشت تا ببیند.

از آنجا که مطالبِ بی‌ربط، ارتباطِ مستقیمی با موضوعِ افکارِ شخصیت ندارد اهمیت محتوای افکار شخصیت را کم می‌کند و احتمالاتی به وجود می‌آورد که ربطی به وضعیت آن لحظهٔ داستان ندارد. به علاوه ذهن خواننده را نیز از موضوع افکار شخصیت منحرف می‌کند.

### ۱۸۲. وقتی که درون‌نگری طولانی مجاز است

سئوال: کِی شخصیتها می‌توانند مدتی طولانی و طوری که درون‌نگری زیادی و ملال‌آور به نظر رسد، به درون‌نگریِ خویش بپردازند.

جواب: هنگامی که صحنه یا رویداد بعد از درون‌نگری برایِ خواننده بسیار مهم باشد و شخصیتها نیز بی‌صبرانه منتظر رخ‌دادن اتفاق مهم باشند.

مثال: (الف) قاتلی در زندان، منتظر شنیدنِ تصمیمِ فرماندار است و می‌خواهد بداند که آیا می‌خواهند او را اعدام یا با دادن یك درجه تخفیف به او، محکوم به حبس ابدش کنند؟ (ب) زنی موقعی که حامله بوده موادِ مخدر قورت داده است. پیش‌بینی کرده‌اند بچه‌اش ناقص الخلقه خواهد شد. اینك زن در اتاقِ زایمانِ بیمارستان است و شوهرش در راهروی بیمارستان با بیم و امید قدم می‌زند.

و اینجا، جایی است که نویسنده می‌تواند شخصیت خود را به شکلی پیچیده و عمیق ارائه دهد. و داستان نیاز به درون‌نگری دارد. نویسنده می‌تواند از این وقفهٔ ایجادشده استفاده و مجموعه‌ای از اطلاعات حیاتی ولی عادی و غیرنمایشی را در این «کیسه» جای دهد. قدرتِ هیجانِ قبل و بعد از درون‌نگری برایِ زنده کردن درون‌نگری کافی است. چنین وضعیتی همچون زمینِ حاصلخیزی است که باید درون‌نگری را با دقت در آن پرورش داد و فشارِ درونی شخصیت را برملا کرد.

در این هنگام می‌توان نکاتِ تازه‌ای دربارهٔ شخصیت افشا کرد و چیزهایی را که خواننده می‌داند اما نمی‌فهمد، توضیح داد. و باز می‌توان هیجانِ این وضعیت را با مطالبِ عاطفی و یا بارِ اطلاعاتیِ آن را با افکارِ مختلف زیاد کرد. اما در ضمن باید محتاط هم بود.

نویسنده ممکن است در سه جایِ کلیِ زیر از امکانِ به کارگیریِ درون‌نگری طولانی بد استفاده کند:

۱) با نگارش افکارِ پیش پا افتاده یا آشفته و بی‌هدفِ شخصیت و افشایِ صرفِ چیزی که شخصیت خود آشکارا در حالِ تجربه کردنِ آن است (مثلاً شخصیت فکر کند: **آیا فرماندار مجازاتِ اعدامِ او را تخفیف خواهد داد؟ آیا بچه ناقص‌الخلقه به دنیا خواهد آمد؟**) نویسنده باید چیزی را دربارهٔ شخصیت افشا کند یا توضیح دهد که خواننده نمی‌داند یا نمی‌فهمد. ۲) نویسنده نباید از درون‌نگری برایِ ایجادِ حالتِ تعلیق برای صحنه‌های آینده استفاده کند. ۳) ممکن است نویسنده [به غلط] فکر کند که این بهترین فرصت برایِ نشان‌دادن هنر فاخرنویسی‌اش است و چنان فاخر بنویسد که خواننده خسته و عصبانی شود.

### ۱۸۳. شخصیت‌پردازی‌هایِ مختصر و مفید

شخصیت‌پردازی مختصر و مفید، توصیفِ مختصر شخصیتی تصادفی است، شخصیتی که هیچگاه تغییر نمی‌کند. این گونه شخصیت‌پردازی‌ها کاربردی محدود دارند و صرفاً محتوایِ مطلبشان مهم است. جزئیات این شخصیت‌پردازی زمانِ صحنه را مشخص و فضاسازی می‌کند و اطلاعات لازم را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. اما این توصیف جنبهٔ بیرونی دارد و درون‌نگری نیست و به شکلِ گفتگو نیز ارائه نمی‌شود تا خواننده شخصیت را تحلیل کند.

مثال: کالسکه‌ران صورتی پر از زگیل داشت و وفاداری‌اش نسبت به دوك زبانزد همگان بود. پسرانش برایِ دوك شکاربانی می‌کردند. فقط او اجازه داشت دوك را از میخانه به خانه برگرداند. همیشه دو تپانچه زیر لباسش بود. دوك نیز یك بار او را به خاطر دزدی تنبیه کرده بود.

شخصیت کالسکه‌ران همیشه همین است.

نویسنده با شخصیت‌پردازیِ مختصر و مفید او، اطلاعاتی را از آن دوره به خواننده می‌دهد و کارهایش (راندنِ کالسکه، همراهی‌اش با دوكِ مست و غیره) جزئیاتِ بیشتری از صحنه را ارائه می‌دهد. وجود کالسکه‌ران صرفاً بخشی از «جزئیات انسانی» صحنه است و بس.

مثال: (ارائهٔ احساسِ اجتماعی شهری کوچك):
پاستر هبلین به مرد لاغری که عینكِ بدونِ قاب زده بود و شلوار کوتاهِ ورزشیِ بنفش به پا کرده بود نگاه کرد. مرد با حالتی احساساتی لبخند زد. گیلی استون بود. از مؤمنانِ کلیسارو که تمامِ عشقش این بود که جیبِ اهلِ کلیسا را بزند. استون همیشه بعد از مراسمِ کلیسا کیف بغلی‌ها را به دفترِ پاستر می‌آورد و همه را رویِ میزِ او تلنبار می‌کرد. ساعتِ دویِ بعد از ظهر نیز مردم می‌آمدند تا کیفِ بغلی‌هایشان را بگیرند و ببرند. اما آنها به کلانتر گزارش نکرده بودند، چون گیلی پولی نمی‌دزدید و اگر می‌گذاشتند فقط روزهایِ یکشنبه جیبِ مردم را بزند، یاغی نمی‌شد تا آدم بکشد. گیلی مرد نازنینی بود.

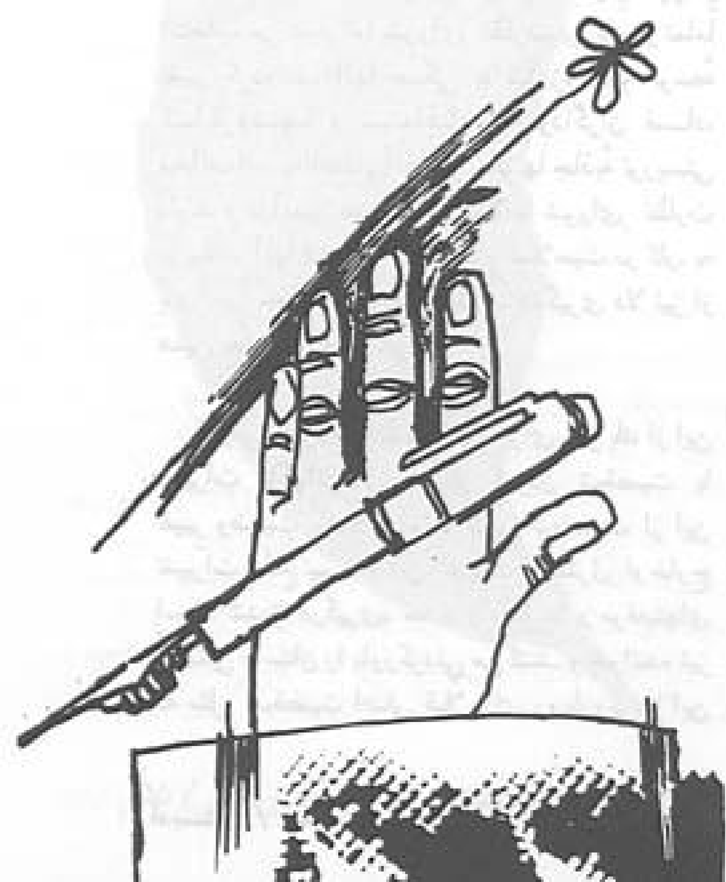
نویسنده با شخصیت‌پردازیِ مختصر و مفیدِ گیلی، نکاتی دربارهٔ کلیساروها، احساسِ جامعهٔ شهریِ کوچك و نگرشِ درونی پاستر بیان می‌کند. ضمن اینکه نوعی **پیش آگاهسازی** را نیز به کار می‌گیرد که ممکن است بعدها از آن استفاده کند یا نکند.

به علاوه از شخصیت‌پردازی مختصر و مفید می‌توان به عنوان صحنهٔ آرامبخش[1]، برای کند یا تندکردن داستان، آشناکردنِ خواننده با دورهٔ تاریخیِ داستان و غیره نیز استفاده کرد.

مثال: کالسکه‌ران، دوك را هنگامِ تبانی با جمهوریخواهان دیده بود. اما اگر سلطنت‌طلب‌ها او را دستگیر می‌کردند، دوستانش را لو نمی‌داد.

شخصیت‌پردازیِ مختصر و مفید، کاربردهایِ زیادی دارد و می‌توان هنگام داستان‌نویسی بارها و بارها از آن استفاده کرد.

۱. صحنهٔ پس از حادثهٔ بسیار مهیج، که خواننده را



آرام می‌کند. صحنهٔ آرامبخش گاهی نیز طنزآمیز است.

**۱۸۴. محیط باعث ایجاد درگیری می‌شود**

اگر محیطِ فعالیتهای شخصیتِ اصلی را بررسی کنید، می‌توانید علتی برای درگیریِ او پیدا کنید. شخصیتِ اصلی در ابتدای داستان، اعتباری خاص در محیطی خاص دارد. با تغییردادن وضعیتِ محیط و یا بی‌اعتبارکردنِ شخصیت، بلافاصله درگیری ایجاد می‌شود.

**داستان:** دلا اسمات شهردارِ اوکلند است. وی دست به مبارزه‌ای وسیع علیهِ کتابفروشیها و سینماهایی که با فیلم و نشریاتِ قبیح، تجارت می‌کنند می‌زند. نماینده‌های مجلس با او موافق‌اند و پلیس با تمامِ قوا با سوداگران مبارزه می‌کند.

**مثال: (بی‌اعتبارکردنِ شخصیت):** شوهرِ دلا که دلالِ سهام است، از شرکتش ۵۰۰۰۰۰ دلار اختلاس کرده تا مخارجِ مبارزهٔ انتخاباتی دلا را تأمین کند. اگر این جرم را افشا کنند، دلا نیز به اتهامِ دزدی، محاکمه خواهد شد. مرد ثروتمندی که صاحبِ شرکتِ دلالیِ سهام است، چندین کتابفروشی و سینمای زنجیره‌ای نیز که در کار فیلم و نشریاتِ قبیح هستند، دارد. اگر دلا دست از مبارزه با آنها بکشد، او نیز متقابلاً قضیهٔ اختلاس را پیگیری نخواهد کرد.

بی‌اعتبارشدنِ شهردار، درگیریِ تازه‌ای برایِ او ایجاد کرده است. منبعِ این درگیری ممکن است درونی یا بیرونی باشد.

**الف. بیرونی:** دلا از اینکه هزینهٔ مبارزهٔ انتخاباتی‌اش از راهِ اختلاس تأمین شده است، احساسِ عذابِ وجدان نمی‌کند. فقط می‌خواهد قضیه مسکوت بماند. به همین دلیل دست از مبارزه با سوداگرانِ فساد می‌کشد.

**ب. درونی:** دلا از کارِ خلافی که شوهرش کرده، شرمسار است. و می‌خواهد همچنان شهردار باشد، اما از سوداگرانِ فساد نیز متنفر است.

**تغییر محیط:** دلا برایِ بارِ دوم به عنوانِ شهردارِ انتخاب می‌شود، اما شورایِ نظارت بر کارِ او تماماً تغییر کرده‌اند. آنها همگی با مبارزه علیهِ توسعهٔ کتابفروشیها و سینماهایِ سوداگران فساد، مخالف‌اند. به اعتقادِ آنها این مکانها جاذبهٔ توریستی دارند و درآمدزا هستند. اگر دلا با شورایِ نظارت دربیفتد، آنها او را به اتهامِ عدمِ صلاحیت در کار، به پایِ میز محاکمه خواهند کشاند. درگیری دلا نیز از همین جا شروع می‌شود.

لزومی ندارد خواننده را قبلاً برایِ هر یك از این تغییراتِ ناگهانی (بی‌اعتبار کردن شخصیت یا تغییرِ وضعیتِ محیط) آماده کنیم. شخصیت از این تغییرات مطلع نیست و این اتفاقات از کنترلِ او خارج است. شدتِ درگیری، تعداد راه‌حل‌ها و موقعیتهای نمایشی داستان را باورکردنی می‌کنند. و خواننده نیز که مثلِ شخصیتِ اصلی قبلا برای رویارویی با این اتفاقات آماده نشده، وقتی با تغییری روبرو می‌شود، یکه می‌خورد.

**۱۸۵. تصویری بنویسید**

هرگز پس از اینکه با تلاش زیاد، واقعیتی مادی را خلق کردید، ارتباطِ تصویریِ خود را با آن قطع نکنید. برعکس، تصویری نویسی را ادامه دهید. برای اینکه رمانِ همچنان واقعی به نظر برسد، چاره‌ای جز رعایتِ جنبهٔ تصویریِ داستان گویی نداریم.

اما معمولاً داستان نویسان پس از اینکه جزئیاتِ واقعیِ محیطی را تصویر کردند، سهل انگار می‌شوند و گمان می‌کنند که چون خودشان تصویرِ صحنه را با چشمِ ذهنشان می‌بینند، خواننده نیز تصویرِ آن را بر رویِ کاغذ می‌بیند. در صورتی که باید همواره و در جای جایِ رمان واقعیت را تصویری ارائه داد.

**مثال (رمانس تاریخی):** نوكِ برجهای بلند و مدورِ قصر هارلك، به نوكِ تپه رسیده و تقریباً آسمان را از نظر مخفی کرده بود. نگهبانها با تنبلی بر رویِ دیوارها گشت می‌زدند و تبرزینهایشان را کجکی به شانه‌هایشان تکیه داده بودند. دو طرفِ خندقِ عریض را پلهایِ چوبیِ سنگین به هم متصل کرده بودند. آبِ کثیفِ خندق کم‌عمق بود.

هرچه رمان جلوتر می‌رود، قصر محورِ حوادثِ بیشتری می‌شود؛ اما نویسنده به اشارهٔ صرف روی می‌آورد، واقعیت مادیِ قصر از بین می‌رود و صرفاً تبدیل به کلمه‌ای برایِ اشاره به واقعیتی گذشته ـ که اینك رنگ باخته است ـ می‌شود. در حقیقت دیگر قصری وجود ندارد.

**مثال:** سوارانِ زره‌پوش تاخت‌زنان به درونِ قصر رفتند. فرماندهٔ آنها از اسب پیاده شد و به تالارِ سرالروی شتافت.

اگر نویسنده دائماً از جنبه‌ها و ابعادِ تصویری استفاده، نکند، واقعیتِ صحنه محو می‌شود و خواننده باید ضمنِ مطالعه، خود واقعیتِ مادیِ صحنه را خلق کند. در حالی که خواننده را نباید مجبور کرد چیزی را به یاد بیاورد.

اگر خواننده را مجبور کنیم که ضمنِ خواندن، چیزی را هم خلق کند، از خواندن دست می‌کشد. به علاوه در این حالت دیگر نمی‌تواند در برابرِ حوادث، هیجانِ داستان، درگیریها و روابطِ اشخاص واکنشی حسی از خود نشان دهد. به همین جهت نویسنده باید دائماً صحنه‌ها را تصویر و در صورتِ لزوم یك مکان را بارها منتها هر بار به شکلی، توصیف کند. اگر نویسنده ماهرانه تصویری‌نویسی کند، جزئیاتِ تصویری باعثِ اخلال در پیشرویِ داستان و ارائهٔ احساساتِ اشخاص نخواهد شد.

جزئیاتِ تصویری اثر، خواننده را وامی‌دارد تا علاوه بر خواندن، بسیاری از چیزها را نیز ببیند.

**۱۸۶. داستانی واقعی**

داستانِ واقعیِ زیر، در بهارِ سالِ ۱۹۵۵ در نیویورك‌سیتی اتفاق افتاد. گوایتکه اگر امروز رُخ می‌داد، به دلیلِ معیارهای ادبیِ موجود در صنعتِ نشر، آخرِ آن را تغییر می‌دادند. اما نتیجهٔ اخلاقی آن بسیار ارزشمندتر از خودنمایی، تلبیس و ریاکاری صنعتِ نشرِ امروز است.

در سالِ ۱۹۵۵ مَکسی میلیان با دستنویسهایی قطور، پاریس را به قصد نیویورك ترك کرد. وی آدمی بافرهنگ، فاضل، شیك و روسی‌الاصل بود. همسرش که روزگاری الگوی مشهورِ نقاشانی چون مَتیس، رُوو، پیکاسو، مُدیلیانی و اوتریلو بود، مرده بود. خودِ وی نیز که قبلاً در اروپا و آمریکا تهیه‌کنندهٔ فیلم بود، در اثرِ ورم شبه روماتیسمیِ مفاصل فلج شده بود. مکسی میلیان که ثروت زیادی از دست داده بود، اینك تنها دارایی مهم و تنها امیدش دستنوشته‌هایِ همراهش بود.

در نیویورك به دیدنِ جوانی رفت که قبلاً در اروپا به او کمك کرده بود و با جوان که در آمریکا مشهور شده بود در قهوه‌خانه‌ای روسی دیدار کرد. در این موقع مکسی میلیان که دههٔ شصت سالگی از عمرش را پشت سر می‌گذاشت، پشتش قوز کرده و شبیهِ گوژپشتها شده بود. به جوان گفت: «می‌شود این دستنویسها را به ناشرت بدهی تا چاپ کند. اینها داستانهایِ منتشرنشدهٔ تولستوی، داستایفسکی، بالزاك و گوگول است.»

نویسندهٔ جوان یکه خورد. گفت: «جدی می‌گویی؟ با این حساب دیگر احتیاجی به من نداری. پیشِ هر ناشری بروی، برایِ اینها کلی پول می‌دهد. بهتر است زودتر چند تا محافظ هم برایِ خودت استخدام کنی.»

«پس گفتی به ناشرت می‌دهی؟ غیر از این دیگر چیزی برایِ من نمانده.»

نویسندهٔ جوان دستنویسها را پیشِ ناشری که بخت و اقبالِ خوشش را باور نمی‌کرد، برد. ناشرِ صحبت از پیش‌پرداختِ زیاد، چاپهایِ متعدد و ترجمهٔ آثار به زبانهایِ دیگر کرد. اما چهار روز بعد، جوان را به دفترش احضار کرد و با چهره‌ای غمگین گفت:

«متأسفانه نمی‌توانیم این مجموعه را چاپ کنیم. البته گفتنش سخت است، ولی باور کن نمی‌توانیم.»

«دیوانه شده‌اید؟ چطور جرأت می‌کنید آثارِ نویسندگانِ بزرگ را رَد کنید.»

«چون تا به حال در عمرم چنین آثارِ ابتدایی و بی‌ارزشی نخوانده بودم. هیچکس باور نمی‌کند اینها را تولستوی، داستایفسکی و امثال آنها نوشته باشند، و هیچ ناشری هم در اروپا اینها را چاپ نمی‌کند. باورکن!»

باری. نویسندگانِ بزرگ با قلم و کاغذ از شکم مادرشان به دنیا نمی‌آیند تا با عجله آثاری بزرگ خلق کنند. آنها هم رویِ آثارشان سخت کار می‌کنند. در حقیقت سرتاسر جادهٔ موفقیت ادبی پر از نوشته‌های دورریختنی و ناموفق است.

**۱۸۷. داستانها را تبدیل به داستانهایی مهم کنید**

میزانِ نمایشی بودنِ داستانِ کوتاه، بستگی به عمقِ دیدِ نویسنده دارد. حوادثِ پیش پا افتاده‌ای که تا آخر پیشِ پا افتاده باقی می‌مانند، خواننده را سر شوق نمی‌آورند. قضیهٔ عمویِ محبوبی که به دلیلِ قلب‌دردِ شدید، با برادرزادهٔ کوچکش، کج‌خلقی می‌کند و روح او را آزار می‌دهد، نمی‌تواند اساسِ داستانی نمایشی باشد.

اگر داستان اهمیتی نمایشی نداشته باشد، استفادهٔ ماهرانه از فنونِ داستان‌نویسی، زبانِ عالی و طرحِ خیره‌کننده نیز کمکی به چاپِ آن نمی‌کند.

خوانندگان به نیابت از طرف شخصیتها در حوادثِ پیش پا افتادهٔ داستان شرکت نمی‌کنند، چون در زندگی خودشان زیاد با حوادثِ پیش پا افتاده سروکار داشته‌اند.

فرقِ اساسی نویسنده و خواننده این است که نویسنده دیدی نمایشی دارد. اما خواننده صرفاً معانیِ عادیِ حوادثِ عادی را درمی‌یابد. در حالی که نویسنده بُعدِ نمایشی چیزهایِ عادی را نیز می‌بیند و آن را به رویِ کاغذ می‌آورد.

در نظر خواننده تکه‌کاغذهایِ کاربن، کاغذپاره‌هایی است که باید دور ریخت. اما نویسنده احتمال می‌دهد تکه کاغذهایِ کاربن حاویِ قسمتی از وصیتنامهٔ دزدیده نشدهٔ یك شخص یا نشانگرِ فساد اخلاقی منشی‌یی که طرحهایِ شرکت را به دیگران می‌فروشد و یا نشان‌دهندهٔ اثرِ انگشتِ قاتل باشد.

**مثال (داستانِ پیش پا افتاده):** دوستانِ دختر کمرویی با برپایی جشنی او را غافلگیر می‌کنند و او از شدت خوشحالی خجالت را کنار می‌گذارد.

**داستانی نمایشی:** دوستانِ دختر کمرویی با برپایی جشنی او را غافلگیر می‌کنند و او ناگهان جیغ می‌کشد و دنبالِ آنها می‌دود و آنها از خانه فرار می‌کنند. چون نمی‌دانند که دکتر به دختر گفته که به بیماری لوکیمی مبتلاست و سه ماهِ دیگر بیشتر زنده نمی‌ماند. وقتی دختر به حالِ عادی برمی‌گردد، تصمیم می‌گیرد برای عذرخواهی به خاطر رفتارش، جشنی برپا و دوستانش را به آن دعوت کند.

زندگی، مرگ، عشق، تنفر و امید، عناصرِ داستانی نمایشی، اما محبت، احساساتِ سطحی، کینه و بدخلقی، رفتارهایِ حاشیه‌ای آدمها هستند و اگرچه تا حدودی گیرا اما فاقدِ محتوای ماندگار و شورِ لازمِ داستانهای نمایشی هستند.

### ۱۸۸. معنی تلویحی یا ضمنی

نویسندگانِ مبتدی اغلب عمداً تصویری مه‌آلود و مبهم از صحنه‌ها به دست می‌دهند؛ چرا که معتقدند عناصر مشخص نمی‌گذارند خواننده به برخی از معانی تلویحی و ضمنی داستان دست یابد. به نظر آنها حوادث سطح، مطالبی عادی و ضروری هستند و ما را به محتوایِ بی‌نظیر و عمیقتری که در زیرِ این سطح قرار دارد هدایت می‌کنند. و صحنه در مقایسه با محتوایِ ضمنیِ آن صرفاً نوكِ سوزنی از اطلاعات است و بس. پیداست که حاصلِ کارِ چنین نویسندگان اثری مغشوش و مبهم است.

**مثال:** مادری چون دخترِ جوانش رویِ عکسِ پدربزرگش سوسِ گوجه‌فرنگی ریخته است، به صورتش سیلی می‌زند. دختر به مادرش فحش می‌دهد و قسم می‌خورد که از خانه فرار کند. سپس از اتاقش بیرون می‌دود.

نویسنده از این صحنه استفاده می‌کند تا نشان دهد چگونه دختری به خاطر قطعِ رابطه با مادرش، مجبور می‌شود در خیابانها زندگی کند و رو به اعتیاد بیاورد. اما اگر قرار است صحنه، اطلاعاتِ بیشتری به دست دهد، نویسنده نباید در این مورد به خواننده اتکا کند. بلکه باید بر مصالح داستانش تسلط کامل داشته باشد، محتوایِ ضمنی و تلویحی، چیوه‌مانند و متغیر است و اگر نویسنده به وضوح آن را بیان نکند، احتمالِ اینکه خواننده این معانی را درنیابد یا بد بفهمد، زیاد است.

اگر خواننده مجبور شود که با تلاشِ زیاد شخصیتها را درك کند، احساسش به خاطر تقلایِ ذهنی زیاد، فروکش خواهد کرد. خواننده می‌خواهد دربارهٔ «آدمهایی که در گردابِ تجربیاتِ انسانی غلت می‌خورند» چیزهایی بخواند، نه اینکه راز و رمز چندین معما را کشف کند. اگر قرار است خوانندگان به معانی عمیقی که در زیرِ حوادثِ سطح داستان قرار دارد پی ببرند، نویسنده باید عمداً و ماهرانه آنها را به این اعماق راهنمایی کند.

نویسنده صحنهٔ سیلی زدنِ مادر به دخترش را به این جهت طرحریزی کرده که دختر از خانه فرار کند. اما این صحنه فقط وقتی محتوایِ عمیقتری را بیان می‌کند که نویسنده با مهارت فنی، محتوایِ خاصِ خود را از طریق صحنه ارائه دهد. در غیر این صورت سوابق و تجربیاتِ متفاوتِ خوانندگان باعث می‌شود تا هر کس محتوایِ فرعیِ داستان را به گونه‌ای تفسیر کند: طغیانِ نسل جوان علیه قدرت یا ابرازِ تمایلاتِ آدمکشی یا سوءقصد علیهِ پدربزرگ (سوسِ گوجه‌فرنگی نمادی از خون است) و یا نمایشی از ناتوانیِ بالقوه در آینده‌نگری یا بیماری صرع. باری، بدونِ راهنمایی نویسنده، محتوایِ فرعی داستان بدل به سبدی از حدسیات می‌شود که البته هیچکدام هم قابلِ اتکا نیست.

یکی از افسانه‌هایِ عالَم نویسندگی هم این است که می‌گویند: «همه چیز را به خواننده نگویید. بگذارید او هم تلاش کند. با صریح نویسی، خواننده را محدود نکنید.» اما این اصل، نظری است نه واقع‌بینانه. چه، همهٔ آثار برپایهٔ مصالحِ مشخص بنا شده‌اند.

نویسنده باید همهٔ اعمالِ شخصیت و معانیِ ضمنی آنها را بر رویِ کاغذ بیاورد تا خواننده این بُعدِ پنهانیِ محتوا را دقیقاً همان طور که نویسنده می‌خواهد، درك کند.

اگر نویسنده می‌خواهد طغیان دختر علیه قدرت، تمایلِ وی به کشتنِ پدربزرگش و بیماری بالقوهٔ صرع او را نشان دهد، باید این مصالحِ پنهانی را با مهارتِ فنی خود در داستان بیاورد.

به این معنی که باید قبل از رخ‌دادنِ اتفاقِ مهم داستان، به نحوی اطلاعاتی دربارهٔ طغیانِ دختر و غش کردن‌هایِ گاه و بیگاهِ وی به خواننده بدهد و یا دختر را در حالِ تجسمِ مرگِ پدربزرگش تصویر کند. سپس وقتی اتفاقِ مهم داستان رخ داد، همهٔ خوانندگان بالاتفاق این صحنه را علتِ فرارِ دختر از خانه به حساب خواهند آورد. بسیاری نیز به معنی ضمنی صحنه: طغیانِ دختر و تمایلاتِ آدمکشی وی پی خواهند برد. و برخی نیز حدس می‌زنند که وی بیماری صرع دارد. به هر حال این محتوای پنهان باید در داستان وجود داشته باشد تا اگر خواننده خواست آن را کشف کند.

البته خواننده می‌تواند **بخش خاکستری** آثار را خود تفسیر کند و به معانی‌یی دست یابد که فراتر از راهنمایی نویسنده است. اما وی پس از اینکه کاملاً منظور نویسنده را درك کرد می‌تواند سایه روشن‌هایِ تجربیاتِ شخصی خود را نیز بر محتوایِ موردِنظر نویسنده تحمیل کند؛ که در این حالت در واقع او محتوای اثر را تغییر نمی‌دهد بلکه چیزی نیز بر آن می‌افزاید.

اما برخی از نویسندگان با مبهم‌نویسی در واقع خطر می‌کنند. چون ممکن است خواننده نتواند محتوایِ تلویحی ولی مبهم داستان را به معنی مشخصی تبدیل کند. و تازه اگر نویسنده صحنه‌هایِ دیگر داستان را براساسِ همین محتوایِ ضمنی ولی مبهمی که خواننده درك نکرده است بنویسد، خواننده دچار کج‌فهمی می‌شود و یا این صحنه‌ها به نظرش بی‌معنی می‌آید.

پانویس:

۱ـ Salem
۲ـ Endelvin
۳ـ Calimnar
۴ـ Elizer
۵ـ Bartimmon
۶ـ Gaylandia
۷ـ Voltrek
۸ـ Spectromislem
۹ـ Faltena
۱۰ـ Walter Pater مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۳۹-۱۸۹۴)
۱۱ـ Nanook
۱۲ـ Chinny - She






ت. اس. الیوت[1]، تنوع کارهای **ازرا پاوند**[2] را توجیه می کند و می گوید، شاعر نمی تواند همیشه و در همه حال شعر بگوید، بنابراین چه بهتر که نظم بسازد: «نظم‌های خوب...[3]» **الیوت** بدین ترتیب، قطعه‌سرائی پاوند و اشعاری را که نقل به معنی کرده است، تائید می کند. من نمی توانم به تمامی، این نظریه را بپذیرم. زیرا به گمان من در هنر جایی برای متوسط و عادی وجود ندارد. و اگر شاعری توانست خویشتن را راضی کند که گاهی هم نظمی عادی ارائه دهد، باید در شاعربودن او تردید کرد. باید اشاره کنم که **ازرا پاوند** شاعری مبتکر بود و او را می توان بنیانگذار شعر نو انگلیسی دانست.

هنرمند راستین کاملترین ساختهٔ خود را ارائه می‌دهد. شاعرانی را می شناسیم که تا پایان عمر هم راضی نشدند شعری از آنان چاپ شود، زیرا هرگز اشعار آنان، در درجهٔ اول خودشان را خرسند نساخت.

**نزار قبانی** شاعر نامدار معاصر عرب می گوید: «شعری را که نسروده ام، بیش از شعری که سروده ام، دوست دارم»[4] یعنی او در ذهنش به کمال بیشتری می اندیشد و با آن که اشعارش تقریباً همه عالی است، باز می‌پندارد که نوعی به اصطلاح سزارین و زایش زودرس نسبت به بعضی اشعارش صورت گرفته، و به احساس او خیانت شده است.

از کلام نزار قبانی می‌توان دریافت که او چون **عین‌القضاة همدانی** دربارهٔ[5] شعر بر یك باور است. عین‌القضاة می گوید: «جوانمردا، این شعرها را چون آینه دان آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود، اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست و اگر گوئی شعر را معنی آنست که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر

وضع کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود.»[5]

شاعر چه هنگام می تواند آئینه ای در برابر مخاطب خود قرار دهد، تا هر کس برابر با ظرفیت خود بتواند چهره حقیقی خود را در آن تماشا کند؟ تردیدی نیست که این نظم های پریشان و عمدی یا به بیان دیگر شعر «کنسروی» نمی تواند آیینه باشد.

جالب است که **رولان بارت**[6] نقاد بزرگ معاصر فرانسوی افزون بر هشت قرن بعد از عین القضاة همان نظر او را بیان کرده است و به عنوان نظریه ای انقلابی در نقد، مورد توجه قرار داده است. رولان بارت مسأله نویسنده و نویسا و خواننده و خوانا را مطرح می کند. لُبِّ نظر او این است که اثر هنری اثری رمزی است و این خواننده نیست که مثلاً شعر را می خواند، بلکه این شعر است که خواننده را می خواند و به او جایگاه حقیقی اش را نشان می دهد. نمونه دقیق این نوع شعر، غزل حافظ است. غزل حافظ همان آیینهٔ عین القضاة است که هر خواننده ای با هر چهره ای با آن مواجه شود، چهرهٔ خود را در آن خواهد یافت. یادم نیست که در کجا خواندم که **ژان پل سارتر** گفته بود، هر شعری که دو نفر آن را یك جور درك كنند، آن شعر ارزش هنری ندارد. غزل حافظ دست خواننده را رو می کند و به او می گوید که در کجای کار ایستاده است.

**استاد شهید مطهری** در «**تماشاگه راز**» چهره ای از حافظ می بیند که با آنچه **گوته** شاعر آلمانی دیده است متفاوت است و آنچه استاد دکتر زرین کوب در کتاب «**از کوچهٔ رندان**» از حافظ ترسیم می کند با دیگران فرقهایی دارد. خلاصه اینکه هر کس با هر ظرفی به اقیانوس بیکران حافظ نزدیك شود به اندازهٔ همان ظرف می تواند آب برگیرد.

**شهاب الدین سهروردی**، در مورد قرآن مجید هم، چنین نظری ابراز می کند و آن را اثری رمزی می داند و می گوید: «اِقرَءِ القرآنَ کَاَنَّهُ نُزِّلَ فی شَأنِكَ»[7] قرآن را به گونه ای بخوان که گویی در شأن تو نازل شده است. باز همان مساله خواننده و خوانا در قرآن صدق می کند و تردیدی نیست که حافظ شگرد بیان خود را از قرآن الهام گرفته است.[8]

**امام صادق (ع)** پیش از عین القضاة و سهروردی در مورد قرآن فرموده اند:[9] «قرآن بر چهار چیز است: العبارة والاشارة واللطائف والحقایق. فالعبارة للعوام والاشارة للخواص واللطائف للاولیا والحقایق للانبیاء» و مولوی ظاهراً نظر به همین دیدگاه دارد آنجا که می گوید:

ما ز قرآن مغز را برداشتیم
پوست را بهر خران بگذاشتیم

**امام محمد غزالی** هم، قرآن را سراسر رمز و اشاره می داند.

بنا بر این مقدمات می خواهم خاطرنشان کنم که شعر از مقولهٔ تمثیل نیست بلکه از مقولهٔ رمز است. ذرّات تاروپود شعر در ناخودآگاه شاعر بافته می شود و در یك لحظهٔ خاص که آن جنین کامل شده باشد از مشیمهٔ ذهن شاعر به فضای کلمات زاده خواهد شد. در این جا کلام در حکم پوشش برای این جنین است و نه توصیف کنندهٔ او. زیرا اگر در شعر، کلام همان معنای عادی و متداول را بدهد، شعری سروده نشده است. زیرا مقول، مدلول نیست، بلکه مُعترف به است و چنین عنصری نمی تواند ترجمان احساس دیگرگونه شاعر باشد.

**در کجا به خاك سپرده می شوی**
**ای که در شکم ماهیان سفر می کنی**[10]

این ماهی کدام ماهی است و این سفر آیا صرفاً سفری فیزیکی است؟

**شب تاریك و بیم موج و گردابی چنین هایل**
**کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها**

در بیت حافظ، شب، موج، گرداب، سبکبار و ساحل، اگر همین معنی متداول و روزمره را بدهند و شب تنها شب باشد هیچ حادثهٔ شعری رخ نداده است و تنها وزن و قافیه به کار رفته است اگر قرار باشد نثر بتواند با توضیحات کلامیِ کافی مطلب را ادا کند، چرا باید آنرا در قالب شعری بد، در حد نظمی رکیك بیان کرد. شعر به اشاره در بابِ چیزی می پردازد که نمی توان آنرا بیان کرد و اصولاً قابل بیان به نثر و زبان نثر نیست. به بیان دیگر، شعر قابل معنی کردن و بیان به نثر نیست. بلکه قابل تعبیر و تفسیر است. چگونه می توان این شور و سرمستی مولانا را به نثر معنی و بیان کرد:

**یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا**
**یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا**
**نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی**
**سینه مشروح تویی بر در اسرار مرا**
**نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی**
**مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا**
**قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی قهر تویی**
**قند تویی، زهر تویی بیش میازار مرا**
**حجرهٔ خورشید تویی، خانه ناهید تویی**
**روضهٔ امید تویی، راه ده ای یار مرا**
**روز تویی، روزه تویی، حاصل دریوزه تویی**
**آب تویی کوزه تویی، آب ده این بار مرا**
**دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی**
**پخته تویی خام تویی، خان بمگذار مرا**
**این تن اگر کم تندی، راه دلم کم زندی**
**راه شدی تا نبدی این همه گفتار مرا**

آیا سمیح القاسم شاعر مقاومت فلسطین می توانست آنچه را که در قطعهٔ زیر با درد و رنج فریاد برمی آورد، به زبان نثر و یا نظم نثرگونه بیاورد؟

**مدینتی انهارت**
**وظلّت ساعة الحائط**
**وحیّنا انهار**
**وظلّت ساعة الحائط**
**والشارع انهار**
**وظلت ساعة الحائط**
**والساحة انهارتْ**
**وظلت ساعت الحائط**
**و منزلی انهارْ**
**وظلت ساعة الحائط**
**والحائط انهار**
**وظلّت...**
**ساعة الحائط**[11]

شهر من فروریخت / و ساعت دیواری همچنان برجاست / محلهٔ ما ویران شد / ساعت دیواری برجاست / خیابان فروریخت / ساعت دیواری برجاست / میدان ویران گردید / ساعت دیواری برجاست / خانهٔ من فروریخت / ساعت دیواری برجاست / دیوار فروریخت / و ساعت دیواری همچنان برجاست.

در این قطعه سمیح القاسم، چگونه می تواند احساس عجیب خودش را گزارش کند. او در اینجا از کلمات به عنوان عناصری اشاری و جانبی سود برده است. همانند غزل مولوی، همانقدر که آن غزل با کلمات صوت گونه، قابل بیان به نثر نیست، این شعر هم نیست. به بیان دیگر، شعر مثل سوت زدن کسی است که از شادی و یا غم، در خلوت خودش با دهان سوت می زند. آیا سوت زدن او را می توان به نثر بیان کرد؟!

**خواجه نصیرالدین طوسی**، در «**معیارالاشعار**» این نکته را در مدنظر دارد که تلقی عوام از شعر با تلقی خواص فرق دارد. او می گوید: «شعر به نزدیك منطقیان کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور کلام موزون مقفی»[12] به بیانْ دیگر، مردم همین که کلامی وزن و قافیه داشت آن را شعر می نامند حتی اگر موضوع آن علم طب و نجوم و امثال آن باشد. بگذارید مثال ساده ای بیاورم. به خاطر دارم، در کودکی که به حمام عمومی می رفتم، بر دیوار حمامها غالباً با خطی ناشیانه این دوبیت را نوشته بودند:

**هر که دارد امانتی موجود**
**بسپارد به بنده وقت ورود**
**نسپارد اگر شود مفقود**
**بنده مسئول آن نخواهم بود**

در این دو بیت هیچ عنصر شعری (از مقولهٔ تخیل) وجود ندارد، شاعر تنها از باب وزن و قافیه سود برده است. و با جابجایی کلمات آنها را طوری ردیف کرده است که همان معنا را القا می کند و فقط وزنی به آن داده است. اما بیت زیر:

**ای که در نسیه بری همچو گل خندانی**
**پس سبب چیست که در دادن آن گریانی**

این بیت با ایجاد تنها یك حادثهٔ شعری در کلام، آنرا به مقولهٔ شعر تبدیل کرده است و آنهم مسأله خندیدن گل است. یعنی ایجاد استعاره، خندهٔ گل قابل معنی کردن نیست. باید خاطرنشان کنم که خنده گل، بازشدن گل نیست، این یك کشف است...

**(ادامه دارد)**

**پی نوشت ها**

۱ـ توماس استرنز الیوت (۱۹۶۵ـ ۱۸۸۸) شاعر معاصر و بلندآوازهٔ انگلیسی است. در سال ۱۹۴۸ بعد از سرودن منظومهٔ «سرزمین بی حاصل» جایزهٔ نوبل گرفت.

۲ـ ازرا پاوند، شاعر آمریکایی در ۱۹۰۷ به اروپا رفت و در انگلستان ساکن شد. وی سردستهٔ «ایماژیست ها» بود.

۳ـ کتاب امروز، بهار ۱۳۵۲، ص ۵۳.

۴ـ نزار قبّانی: شعر زن و انقلاب، ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۴، ص ۵۹

۵ـ دکتر تقی پورنامداریان: رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴، ص ۶۳

۶ـ رولان بارت: نقد تفسیری، ترجمه محمدتقی غیاثی، انتشارات بزرگمهر، چاپ دوم، ۱۳۶۸

۷ـ رمز و داستانهای رمزی، ص ۹۳

۸ـ نك: ذهن و زبان حافظ، بهاءالدین خرمشاهی

۹ـ رمز و داستانهای رمزی، ص ۹۳

۱۰ـ شعر از «ممدوح عدوان»، به نقل از مجلهٔ المعرفه، شماره های ۳۰۲ـ ۳۰۳ ص ۷۴، چاپ دمشق

۱۱ـ المنهج فی الشعر، دکتر جعفر شعار ـ دکتر عبدالحسین فرزاد، انتشارات علمی، ۱۳۷۱، ص ۴۴

۱۲ـ خواجه نصیرالدین طوسی: معیارالاشعار، با تصحیح و اهتمام دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی، ۱۳۶۹، ص ۲۱

# چهار شعر از:
# دکتر عبدالحسین فرزاد

به مادر مهربانم خانم نازی آرمون

## ای زنِ سیستانی دریادل

سعادت جویبار سبزی بود که در پشت دست زنی لاغر
جریان داشت
و من هر صبح و شام
در «هامونِ» مشرقیِ چشم و دلش
رویین تن می‌شدم
و شهر به نام من
از پنجرهٔ شیرین تبسّمش
آغاز می‌شد
و آسمان در زاویهٔ سر و دستش
به اندازهٔ راه باریك میان دو باغچه
بی‌خطر بود
و من در کجاوهٔ پرشکوه قلبش
با شاخه‌های بالندهٔ نخل
هم‌پیمان می‌شدم
آه ای زن کویری عاشق
از شیار پوست ترنجیدهٔ دستانت
هزار توفان
زاده می‌شود
و نور نازك سَرْبُلندت
راز هزار بَندی افیونست.
مَن به نام تو
خاك را به سرخیِ شفقِ خویش
تأدیب می‌کنم
و داد دل شکستهٔ ترا
از راههای دور
می‌ستانم
آه ای زنِ بسگزیِ دریادل
ای مادر کویریِ من!
من بهای دلتنگی ترا
در فصلهای آتش و افیون
از اوراق پربهای کتاب
خواهم داد
و بهای دلتنگی خویش را
با نام من
که در بهشت دهان تو
تطهیر می‌شود.
و هنوز سعادت را از جویبار سبز تو
پی میگیرم
از پشت دست لاغرت.

دی ماه ۱۳۷۱



## خورشید من

ای مسافر شگفت
از کدام کلمه می‌آیی
که عرق عشق
هر هفت اندام تو را
عطرآگین می‌کند
و پرندهٔ کوچك یقین
همواره بر ساعد بارورت
خوش، می‌خواند
ای عابر گلدسته‌های دور
در شهرهای گم
در دشتهای خواب
با من بگو
خورشید خستهٔ من
در کدام برکه فروشد
و هیاهوی هزار کمندش
در سکوت کدام مرداب
از هم گسست
و عطر حضورش
در مجلس کدام عبث
مدفون شد!

## نقص

جویبار کودکی
دور است
نمی‌توان دستان چرك بزرگی را
پاك كرد
نخلستان بلوغ دور است
در سایه سبز چترش
نمی‌توان آسود
زن دور است
افسوس!
نمی‌توان کامل شد.
جانور نفس می‌کشد،
کدبانوی خانه
در خوابیست
مرد
در نقص خویش
می‌میرد
کودکی به مرگ
سلامی گرم می‌دهد.
من زن را، نزیسته‌ام

تیرماه ۱۳۷۲

# چهار شعر از:
# خانم میناشجاعی

## سهمِ تو

بادها بوی بالهای تو را دارند
چرا آسمان را
سهم تو نکردند
تا من زیرِ بالِ زخمی‌ات
نمی‌روییدم
تا برگ در انتهای بی‌خبری
می‌رفت
خوشبخت با نسیم.
۷۱/۷/۲۵

## انگشتِ بریدهٔ آب

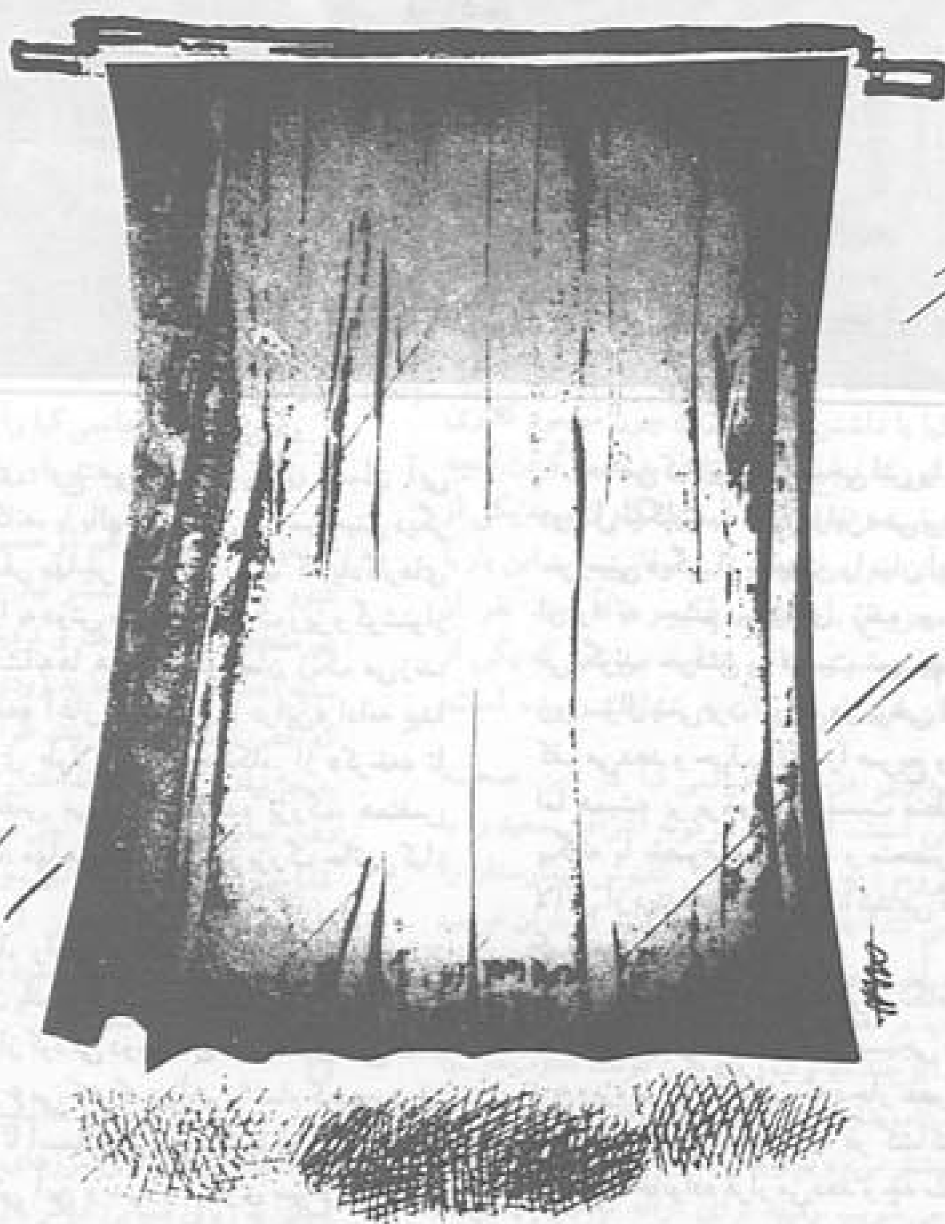
گامهای بریدهٔ رفاقت
به دامن خستهٔ شب
خزیده‌اند
و سپیده
طلوعِ سلامی نخواهد بود
از پَسِ انگشتانِ آب.
۷۲/۴/۱۷

## شاعر ـ عاشق

چشمانش را به فرداً
هدیه کرده است
و سرنوشتش را
در حجله‌گاه جنون و درد
کشته است
به خاطر روزی که خورشید
خاموش می‌شود
و تو از من خواهی پرسید
که عشق چیست؟
۷۲/۴/۱۵

## هُشیاری

زین پس
از دوردستِ نظاره
دوست خواهم داشت
چشمانِ نزدیک‌بین
همیشه مرطوبند.
۷۱/۳/۲۲





## ضَمّهٔ گُل

به زبانِ سنگ
به زبانِ آتش
به زبانِ خاک و آفتاب
و به زبانِ «من»
کسی، شاید با کسی سخنی دارد
از تک‌واژهٔ من
و از کلمهٔ یگانهٔ تو
و از حرکتِ زِبَرِ آسمان
و از حرکتِ زیرِ دشت
و از ضمهٔ گُل
و فتحهٔ برگ
آه یقین دارم
کسی با کسی اشارتی دارد
تک‌واژهٔ مرا

ای کلمهٔ یگانه!
در خویش پنهان کن
تا سخن،
بحق
ادا شود.
اردیبهشت ماه ۱۳۷۲



■ یادداشتی بر فیلم «از کرخه تا راین»

# اندوه بزرگ

■ محمد سلیمانی



و پرنده‌ای اوج می‌گیرد. بر فراز آسمان آبی سرزمینی بیگانه، با بالهایی آهنین. از سرزمینی دیگر می‌آید. همسفر مهاجر کوچکی است که یادگارهای سرخ یاران را به دوش می‌کشد. آهنگ ریز و گوشنواز برخورد آن نشانه‌ها هنوز در گوشمان زنگ می‌زند. سفر از «کرخه» آغاز می‌شود و تا «راین» ادامه پیدا می‌کند. سفری طولانی و نه جانکاه. از «کرخه» تا «راین» یك نفس می‌آید آن پرندهٔ بزرگ، همنفس مهاجر کوچك، مهاجر آشنا، افتخار بزرگ حاتمی کیا. □

حاتمی کیا، راوی پرتلاش، تجربه‌گر، و محقق سینمای ایران یك بار دیگر بر دلبستگی‌اش به آسمان و ابرهایی که از کودکی دوستشان داشته تأکید می‌کند. از جایی شروع می‌کند که مهاجر را تمام کرده بود. از آسمان کرخه تا آسمان راین. خورشید درخشان هر دو آسمان اما یکی آبی و سرد و دیگری سرخ و گلگون است.

حاتمی کیا این بار بسیجی‌اش را از شهر پرآشوب **«وصل نیکان»** به کنارهٔ «راین» می‌برد. کشوری دیگر، سرزمینی دیگر. او سعیدش را میان آدمهایی می‌برد که او را به چشم سوژه‌ای زنده و منحصر به فرد می‌نگرند. حرفش را درست نمی‌فهمند. فهمشان را زیر سؤال نمی‌برد. گرچه در برخی لحظه‌ها عنان از کف می‌دهد و حرف دلش را صریح و بی‌پرده می‌زند، اما همیشه بر برخورد به نسبت منطقی شخصیتهای بیگانه با خصوصیات ویژه و منحصر به فرد سعید ـ لااقل از دید همین آدمها ـ تأکید می‌کند و این ویژگی کم‌اهمیتی نیست.

از کرخه تا راین صرف نظر از نگاه خاص فیلمساز به شخصیتهای جنگ و تفکر بسیجی در سطح جامعه، و به ویژه در میان کُسانی که دچار نقص عضو شده‌اند، برای اولین بار بسیجی را در کشاکش و برخوردی نزدیك با خانواده قرار می‌دهد و چه منطقی و ارزشمند است این تصمیم به‌جا!

در این فیلم تفسیر تازه‌ای از ملودرام جنگی ارائه داده می‌شود. تفسیری متناسب و هم‌آهنگ با دیدگاهها و نظرگاههای ایدئولوژیك اسلامی، آن هم بدون آن که به دام شعارزدگی درافتد. کار او در این زمینهٔ خاص بی‌عیب و نقص نیست، اما خطای آشکاری هم در حاصل کار خوب و پراحساسش دیده نمی‌شود.

باید ساعتی را با «از کرخه تا راین» زندگی کرد. احساس را به پرواز درآورد. عقل و منطق (آنچه که لیلا، خواهر سعید از آن دم می‌زند) چندان هم به کارمان نمی‌آید. با تجربه جدی ملودرام در عرصه موضوعات جنگ مواجه هستیم. فیلمساز بر طنابی باریك از فراز پرتگاهی هولناك (که در قعر سیاه و تاریك آن ساده‌پسندی و اشك‌انگیزی صِرف به سبك نوارهای متحرك و مبتذل هندی و ترکی در انتظار هر فیلمساز جوان و پرشوری است) عبور می‌کند. ملودرام در سینمای اجتماعی / شهری ما هیچ گاه معنای حقیقی خود را پیدا نکرد، اما حالا حاتمی کیا فیلمساز

ثابت‌قدم جنگ، فیلمنامه‌نویس و کارگردان آشنا با تفکر بسیجی، فارغ از هر نوع تعصب و نگاه تخت و صرفاً شعارزده، به ملودرام روی می‌آورد. بسیجی‌اش را با خواهری دور از وطن روبه‌رو می‌کند. بهانه‌ای برای نقب‌زدن به تفکر آن سوی مرز. شخصیت آن مرد مستندساز آلمانی (همسر لیلا، خواهر سعید) که مدام با دوربین پیشرفته ویدیویی‌اش سرگرم تصویربرداری از زندگی جالب و منحصر به فرد سعید است، گرچه می‌توانست جای کار بیشتری داشته باشد، اما تا همین حد هم به عنوان نخستین تجربه حاتمی‌کیا در برخورد با چنین کاراکترهایی از حد متعادل و قابل قبول هم بسیار فراتر می‌رود.

فیلمساز یك بار دیگر ثابت می‌کند که بیشتر از تمامی فیلمسازان سینمای جنگ و حتی سینمای اجتماعی، مرد تحقیق و کاوش است و هیچ‌گاه قبل از تکمیل فیشهای تحقیقاتی‌اش دوربین فیلمبرداری را در برابر موضوع مورد نظرش قرار نمی‌دهد. همین ویژگی نه‌چندان کم‌اهمیت کافی است تا فیلمساز موردنظر ما تا مدتها در صدر تمامی کسانی که مدعی ارائهٔ تصویری واضح و روشن و بدون تحریف از واقعیتهای جبهه و پشت جبهه در زمان جنگ و بعد از پایان آن بودند، قرار دهد.

از «کرخه» تا «راین» همسفر سعیدیم. سفری کوتاه برای ما و سرشار از مشکل و فراز و نشیب برای او که مصمم بود سفرش را نیمه تمام رها نکند، دستمان را رها نکند. با ما باشد و ما هم با او.

□

پرندهٔ آهنین سنگین و باوقار بر زمین می‌نشیند. مسافران غریبه در شهر غریب. یك نمای عمومی از محوطهٔ فرودگاه. آدمهایی که از جنس مهمانان غریبه نیستند. دوربین پرجنب و جوش بر هیچ کدام تأکید نمی‌کند، اغراق نمی‌کند. این آدمها برای حاتمی‌کیا حکم دشمنانی را داشت که همیشه شبحی از آنان را پشت خاکریزهای فیلمهایش می‌دیدیم. این بار اما با حاتمی‌کیای محقق مواجهیم. او این آدمها را خوبِ خوب نمی‌شناسد، اما با آنهایی که بعدها به کارش می‌آیند تا اندازه‌ای آشناست. بعدها به همسر لیلا و پسرش و به آدمهای شهر می‌رسیم.

مسافران خسته خیلی زود از خیابانهای سرد و باران‌خوردهٔ شهر عبور می‌کنند. فضا آبی و سرد است. شروع خوبی است. ایجاز هم به خوبی رعایت می‌شود. قرار نیست از فضای شهر نماهای کارت‌پستالی و توریست‌پسند ثبت شود. پس خیلی زود به آدمها و به مهمانان غریبه نزدیك می‌شویم. در سالن غذاخوری سعید یار دیرینه‌اش را می‌یابد، نوذر. معترض است. شروع شخصیت‌پردازی. دیالوگهای آشنای جبهه، فرسنگها دور از وطن، اما هنوز هم آشنا. آدمهای مختلف. بسیجی شخصیت‌پردازی می‌شود. نگاه فیلم‌ساز مثل همیشه ـ و حالا قدری بیشتر ـ به زوایای پنهان و آشکار شخصیت آدمهایش رخنه می‌کند. حالا دیگر کنترل بیشتری روی حرفهای ناگفته‌اش دارد. همه چیز حساب شده است. پایه و اساس یك برخورد دراماتیك ریخته می‌شود. به وجود آوردن چنین پایه و اساسی اما آن قدر آشنا، ملموس و خودی است که فراموش می‌کنیم حاتمی‌کیا را در مسیر رعایت اصول و قواعد آشنا و کلاسیك سینمای جهان ببینیم.

وقتی سعید و نوذر یك لحظه رها می‌شوند، گره اصلی ملودرام بسته می‌شود. تلفن به صدا درمی‌آید.

«الو، سعید، تویی؟ برادرم؟ بعد از این همه سال؟»

لیلا، خواهر سعید، برادرش را می‌یابد. آغاز گذر فیلمساز از همان طناب باریك. دغدغهٔ به سلامت گذشتن، راست گفتن، خطرکردن. به سلامت می‌گذرد. راست می‌گوید. خطر می‌کند. شروعش گرم و پراحساس است. احساسی که از صمیم دل برمی‌آید. رنگ و لعاب نوارهای متحرك مبتذلِ عشقهای سانتیمانتال را ندارد. یك ملودرام ناب و واقعی است. قرار نیست از همان ابتدا لیلای بریده از وطن بازجویی سیاسی بشود. خواهری پس از سالها برادر نابینایش را می‌بیند و برادر نمی‌تواند او را ببیند. یك وجه دیگر ملودرام کامل می‌شود. اشکی اگر بر گونه‌ای می‌غلتد، پاك و بی‌آلایش است. حاصل تحریك سطحی احساسی سخیف نیست. فیلمساز نیك می‌داند که حساسیت موضوع تا به کجاست. خوب می‌داند که چگونه خواهر و برادری چون لیلا و سعید را با هم روبه‌رو کند. در یك شب بارانی، برادر و خواهر هر دو زیر باران. خواهر، برادر نابینایش را هدایت می‌کند. لحظهٔ شیرین دیدار گرچه لطمه‌ای آنی می‌بیند، اما در مجموع خوب از کار درمی‌آید. لیلا لحظه‌ای دیگر ورود سعید را به سرزمین «منطق» خوش آمد می‌گوید و سعید او را همچنان تنها می‌یابد.

«مادر راست می‌گفت که لیلا تنهاست.»

در کنار پایه‌ریزی ملودرام فیلم، شخصیتهای فرعی‌تر فراموش نمی‌شوند. نگاه کنیم به برخوردهای گوناگون سعید با دیگر مجروحان بیمارستان. این برخوردها البته در این آخرین فیلم فیلمساز با دیگر آثارش تفاوتهای چشم‌افسایی دارد. او خارج از فضای جبهه در بیمارستانی در قلب کشوری بیگانه، سبك و شیوهٔ کارش را متناسب با جایی که در آن کار می‌کند تغییر می‌دهد. تغییر سبك در انتخاب نماها و حتی زوایای دوربین دیده می‌شود. در اینجا اما نقش مؤثر محمود کلاری (فیلمبردار فیلم) انکارناپذیر است. نقش او در فضاسازیها و انتخاب زوایا و لنزهای صحیح در اغلب پلانها، «از کرخه تا راین» را به لحاظ تصویری غنای قابل توجهی بخشیده است. حاتمی‌کیا با داشتن فیلمبرداری چون محمود کلاری در کنار خود با فراغ بال بیشتری به مصورکردن آنچه که می‌خواسته، اقدام کرده است. نگاه کنیم به یکی از سکانسهای خوب فیلم. در شبی توفانی سعید این بار با پاهای مجروح با صدای ذکر و نالهٔ چند نفر از مجروحان به سوی اتاقی هدایت می‌شود که یکی از مجروحان شیمیایی در آن به شهادت رسیده است.

صحنه‌پردازی درست حاتمی‌کیا در این صحنه مثال‌زدنی است. او بدون هرگونه اغراقی سعید را با پای مجروح (که خون سرخش کفپوش بیمارستان را رنگین می‌کند) به اتاقی هدایت می‌کند که یاران غریب سعید در آن بر پیکر یار از دست رفته اشك می‌ریزند. و چه خوب بر تعجب و واکنش پرستاران آلمانی تأکید می‌شود! با چند دیالوگ و یك پلان کوتاه، تفاوت دو دنیا و دو دیدگاه، بدون زیاده‌گویی و اغراق ترسیم می‌شود. هرچه پیشتر می‌رویم و به ملاقات سعید و خانواده لیلا نزدیك می‌شویم، زمینه برای ارائهٔ تحلیل نهایی از برخورد آدمهای آن سوی مرز با هویت آدمهای پرورش‌یافته در کوران جنگی که نمونه‌اش را در کمتر مکان و زمانی سراغ داریم، آماده می‌کند. نگاهی تحلیلگر با ملودرامی استثنایی هم‌آهنگ می‌شود. حاصل کار، یك نمرهٔ درخشان دیگر در کارنامهٔ سینمایی فیلمساز است.

□

و اما گفتیم او در این آخرین اثرش اهل اغراق و زیاده‌گویی نیست. پس صحنهٔ خلوت یاران غریب با بار شهید خیلی زود قطع می‌شود به ادامهٔ شخصیت‌پردازی یاران بسیجی. نوذر معترض را می‌بینیم و همین طور سعید، فرمانده جبهه و بسیجی به آخر خط نرسیده را. قطعه‌های پازل خوب کنارهم قرار گرفته‌اند. گام به گام به خانوادهٔ لیلا نزدیك می‌شویم. حالا دیگر می‌دانیم که سعید، جانباز نابینای جنگ، برای معالجهٔ چشمانش همراه یاران و همرزمان دیگرش راهی کشور آلمان شده است. با یارانش آشنا شده‌ایم. می‌دانیم که نوذر، بسیجی معترض، سرانجام مسافر ادارهٔ مهاجرت خواهد شد و می‌دانیم لیلا سالها قبل، زمانی که سعید سیزده ساله بوده، راهی آلمان شده، ازدواج کرده، و یك فرزند دارد. فصل افتتاحیه آشنایی با همسر لیلا بسیار دقیق و حساب‌شده طرحریزی شده است. دو زن به هیأت عروسکهای مکانیکی، نمایشی مضحك به راه انداخته‌اند و همسر لیلا تصاویر مستندی از این حرکتها و برخورد مردم عادی با آن را ثبت می‌کند. همزمان با برخورد یکی از این دو زن با سعید، نطفه ماجرایی بسته می‌شود که به دقیق شدن همسر لیلا روی طرز رفتار سعید (که برایش غریبه‌ای بیش نیست) و حداکثر سوژه‌ای است دست اول برای تهیهٔ فیلمی مستند / داستانی ختم می‌شود. نگاه تمثیلی و ظریف نمایش خیابانی و برخورد سعید با آن و واکنش متقابل همسر لیلا نسبت به آن، یکی از ویژگیهای قابل بحث «از کرخه تا راین» است.

استفاده دقیق و حساب شده از یك رویداد مستند برای اشاره‌ای هنرمندانه و غیرصریح به برخورد آدمهای آن سوی مرز با آدمهای جنگی متفاوت، فیلم را در جایگاهی قرار می‌دهد که البته نوشتن دربارهٔ آن را به اندازهٔ ساختنش سخت و دشوار می‌کند.

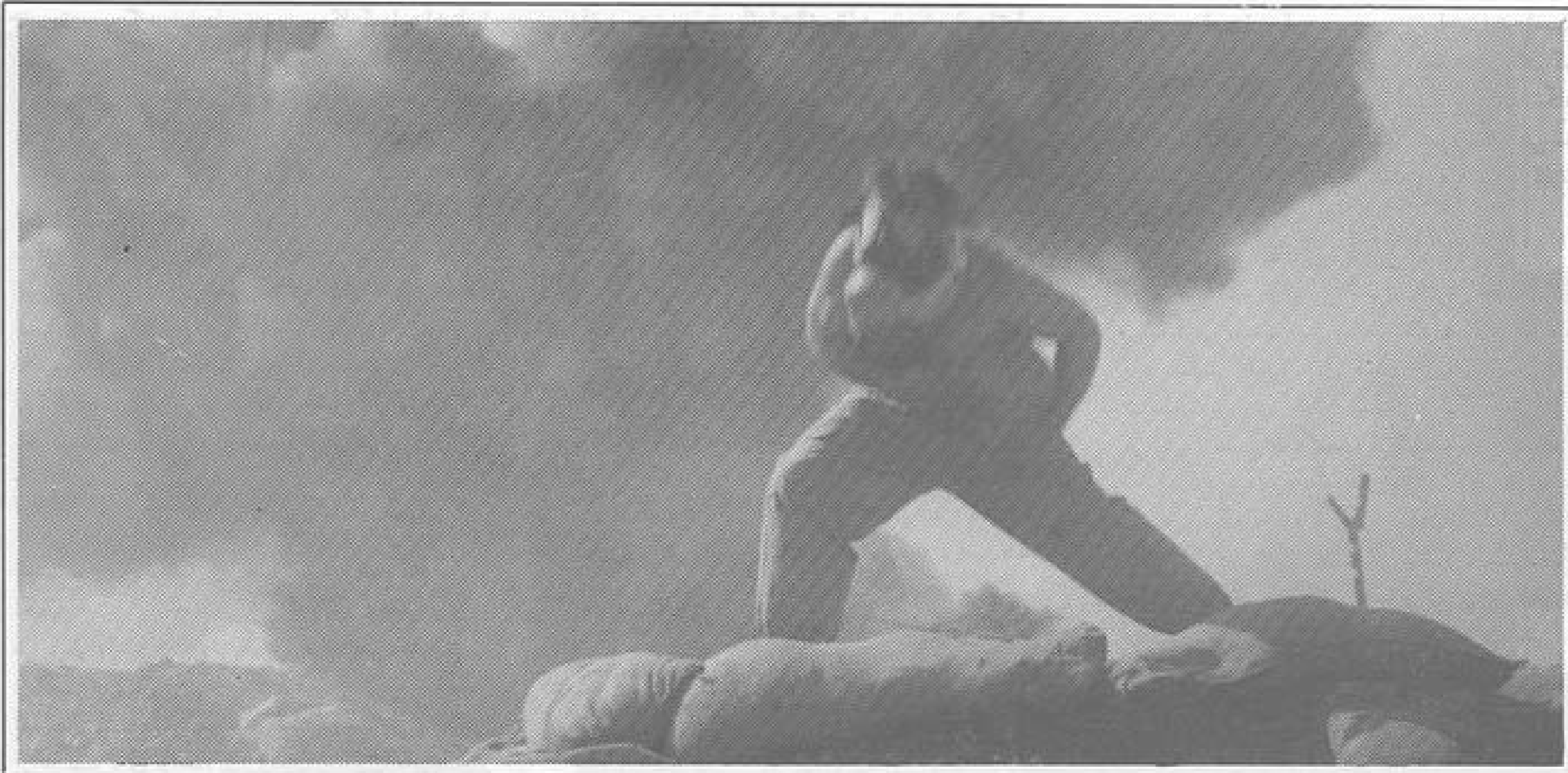
□

وقتی دوربین حاتمی‌کیا را در خانهٔ لیلا می‌یابیم، ملودرام شکلی پذیرفتنی و واقعی‌تر پیدا می‌کند.

حاتمی‌کیا باید باز هم از مسیری دشوار به سلامت عبور کند. برخورد همسر لیلا با حضور غریبهٔ سعید، غیرمنطقی نیست. شك و تردید بر تصمیم‌گیری‌اش سایه افکنده است، اما به زودی راهی را که درست و کم‌نقص است برمی‌گزیند. ظرافت در پرداخت و ورود به جزییات، برای جاانداختن تصویر خانواده لیلا در ذهن تماشاگر فراموش نمی‌شود. نگاه کنیم به قضیه غذاخوردن روی میز یا زمین، و قضیهٔ موسیقی حماسی که سعید در حال شنیدن آن است و تصادفاً پسر آلمانی لیلا هم آن را می‌شنود و... و نمونه‌هایی از این دست، که کم نیستند.

□

و سعید می‌بیند. چشمانش به نور روشن می‌شود. سرانجام در فراسوی مرزهای وطن چشمانش یك بار دیگر به روی دنیایی دیگر باز می‌شود. گویی یك بار



دیگر متولد می‌شود. حالا او لیلا، همسرش، و خواهرزاده‌اش را می‌بیند.

لیلا: «دکتر گفته نباید گریه کنی.»

سعید: «پس بگو بدوزنش. این چشمها سالهاست رنگ اشك به خودشون ندیدن.»

گره گشایی درام آغاز می‌شود. سعید حالا می‌بیند. بحث لیلا و همسرش، بر سر بازگشت به گذشته، گرچه قدری کش می‌آید، اما در جای خودش نشانه درك و تلقی نسبتاً صحیح فیلمساز از نگاه یك انسان غربی به واقعیتی به نام بسیجی است. دیری نمی‌گذرد که بار دیگر گره درام بسته می‌شود. سعید مبتلا به سرطان خون است. مراحل اطلاع لیلا از این بیماری به درستی طی می‌شود. تیك احساسی صحنهٔ ورود لیلا و سعید به خانه‌ای که در تاریکی مطلق فرورفته و سرانجام با شگفتی همسر لیلا و پسرش روشن می‌شود، خیلی زود تماشاگر فیلم را به نقطهٔ اوج درام نزدیك می‌کند. تنها لیلا می‌داند که با خداحافظی ابدی با سعید فاصله‌ای ندارد. مخاطب فیلم هم شریك غم و اندوه لیلاست. اندوهی که باز هم از لایه‌های سطحی احساسات رقیق تماشاگر تراوش نمی‌کند. اندوه بزرگ لیلا در کنار اندوه همیشگی بسیجی. و چه تقارن باشکوهی! و در چنین شرایطی است که به جزییات صحنه‌پردازی و ایجاد فضایی سینمایی توجه می‌شود.

نگاه کنیم به صحنه کیك‌خوردن شادمانه سعید و سرفه‌های ناخواسته‌اش، که لیلا را ناخودآگاه یاد علایم بیماری لاعلاج سعید می‌اندازد. و باز هم در چنین شرایطی است که سعید بی‌خبر از بیماری‌اش فیلمی از مراسم تشییع پیکر حضرت امام(ره) را بر پردهٔ کوچك تلویزیون می‌بیند. سکانسی کوتاه، شکل گرفته از چند پلان ساده، اما با تأثیری شگرف. حاتمی کیا این بار هم از مضمونی که می‌توانست پارامتری شعاری و غیرسینمایی محسوب شود، یك لحظهٔ حساس و باشکوه می‌آفریند. سعید در حالی که لیلا و شوهرش بی‌خبر و خندان در پس زمینه قرار گرفته‌اند، در برابر تصاویری از مراسم تشییع، از خود بی‌خود می‌شود. فقط تماشاگر فیلم، ناظر دگرگونی سعید است. سعید تصویر تلویزیونی را چنگ می‌زند و اشك می‌ریزد. گویی تابوت امام(ره) را لمس می‌کند. چند نمای کوتاه از چهرهٔ سعید و چند نما از صفحهٔ تلویزیون و دستی که روی صفحهٔ آن کشیده می‌شود، تمامی بضاعت تصویری این سکانس است. اما حس قوی و درونی این صحنه به واسطهٔ نوع مضمون و سوژهٔ انتخابی به حدی است که کمتر کسی در برابر چنین شور و التهابی تاب می‌آورد.

□

سعید نماز می‌گزارد. یوناس (پسر لیلا) او را میان ریلهای قطار اسباب‌بازی محصور می‌کند. تماس با تهران. حرف زدن با همسر. پی بردن به نوع بیماری. باز هم صحنه‌پردازی دقیق حاتمی‌کیا. به وجود آمدن تعلیقی درونی و بسیار مؤثر. قطار اسباب‌بازی هویتی دیگر پیدا می‌کند. راه‌آهن. پلاك. زوم روی پلاك. واگنی که پلاك و سجادهٔ سعید را حمل می‌کند. سرعتی سرسام‌آور. تعلیق. سینما. سینما. هیچ چیز به بهانهٔ چیزی دیگر فراموش نمی‌شود. حاتمی کیا همان قدر که حواسش به سینماست، مواظب لحظه‌ها و دلمشغولیهای خاص خودش هم هست.

□

سعید دیگر سوژهٔ یك فیلم مستند نیست. تحول همسر لیلا، دقیق و ظریف به تصویر کشیده می‌شود. در صحنه‌ای که سعید یك شب تنها به خیابان می‌رود، همسر لیلا هم دنبالش می‌رود و طبق عادتی همیشگی دوربین فیلمبرداری‌اش را هم با خودش می‌برد. زمانی که قصد خروج از اتاق را دارد، در یك لحظه به خودش می‌آید و دوربین را دست لیلا می‌دهد. بدون این که دیالوگی ردوبدل شود، این تغییر و تحول منطقی به تصویر کشیده می‌شود. حاصل کار، سینمایی است قابل احترام.

□

سعید باز هم تنهاست. شب تا صبح کنار راین. آسمان سربی‌رنگ صبح. سعید فریاد می‌زند. او که با خدا معامله کرده، حالا فریاد شکایتش را سرمی‌دهد.

«من شاکی‌ام. چرا اینجا؟ قرار ما این نبود. چرا اینجا؟»

افسوس که این سکانس زیبا و مؤثر با حضور ناگهانی یك دایم‌الخمر آلمانی (که او هم با خدای خودش حرف می‌زند و بطری مشروب را به راین می‌اندازد) تمامی لطف و تأثیرش را از دست می‌دهد. قراردادن این دو آدم در کنار یکدیگر، خواه ناخواه از سوی تماشاگر مقایسه‌ای را به دنبال خواهد داشت، اما این مقایسه کمکی به درك بهتر حرف و پیام فیلم نمی‌کند. یکدستی آن را هم از بین می‌برد. البته چنین مقایسه‌ای در شکل و فرمی مطلوبتر و در صحنه بعد به خوبی جواب می‌دهد، چرا که به یکدستی فیلم لطمه نزده است. سعید زانو به بغل، کنار تمثال حضرت مریم و شمعهای افروخته شده، با خدای خودش رازونیاز می‌کند. در کنار این صحنه باشکوه، جمعی از مسیحیان در کلیسا مشغول نیایشند. تقارن این لحظه‌های روحانی معنای موردنظر فیلمساز را به خوبی بیان می‌کند.

□

نوذر، صبح به ادارهٔ مهاجرت می‌رود. سعید هم به دنبالش. یك بسیجی فراموش شده؟

«این تویی که فراموش شده‌ی»

این را سعید به نوذر می‌گوید.

«اقلاً به قیمتش می‌فروختی. تو تاجر خوبی هم نمی‌شی!»

نوذر برمی‌گردد. صورت سعید از سیلی نوذر سرخ می‌شود.

«شاید دیگه همدیگه رو ندیدیم.»

این را نوذر به سعید می‌گوید.

□

فیلم خوب شروع می‌شود و خوب هم ادامه می‌یابد. همه چیز با ضرباهنگی متعادل پیش می‌رود. اما در جایی حرفی که گویی مدتها بر دل فیلمساز سنگینی می‌کرده، اندکی خام و شتابزده و در صحنه حضور خبرنگاران خارجی در بیمارستان مجروحان

شیمیایی مطرح می‌شود و فیلم ناگهان به بیانیه‌ای سیاسی بدل و ضرباهنگ فیلم مختل می‌شود. البته باید به حاتمی‌کیا حق داد که در کنار تصاویر گویا و هنری‌اش لحظه‌ای را هم بلند فریاد بزند و حرفش را صریح و بی‌پرده مطرح کند. این حق مسلم اوست، اما چه خوب بود اگر باز هم می‌توانست طرح حرفهایش را برای فرصت مناسبتری نگه دارد.

□

سعید مراحل شیمی‌درمانی را می‌گذراند و در این لحظه‌های سخت، خاطره‌ها هجوم می‌آورند و این بار حاتمی‌کیا «حاجی» خودش را آن گونه که باید باشد به تصویر می‌کشد. «حاجی» خودش، کسی که کمتر اعتراض می‌کند. حاتمی‌کیا بارها و در جاهای مختلف از حاجی «عروسی خوبان» به خاطر اعتراضی که او را تا حدّ یك شهروند معمولی پایین می‌آورد، انتقاد کرده است. بسیجی «عروسی خوبان» طغیان می‌کند...

«به نظر من این بسیجی طغیانگر از محدودهٔ بسیجی بودن وارد مرحلهٔ شهروندبودن شده و اشکال بزرگ فیلم عروسی خوبان همین است که بسیجی را تا حد یك شهروند معمولی پایین آورده است.»[1]

سکانس فلاش‌بك «از کرخه تا راین» خودش به تنهایی یکی از بهترین و سینمایی‌ترین صحنه‌های جنگ را در خود دارد. جنگی که با گلوله‌های شیمیایی همراه می‌شود. این نگاه حماسی به جبهه و جنگ در صحنه‌ای که یك بسیجی در کنار انفجار گلوله‌ها رقص عارفانه‌ای را آغاز می‌کند. به خوبی یادآور لحظه باشکوه «دیده‌بان» و حرکت آن آرپی‌جی‌زن و موسیقی زورخانه‌ای همراهش است؛ استفاده خلاقانه از مایه‌های سنتی / مذهبی برای طرح حرفهایی به یاد ماندنی.

سکانس آمدن همسر و فرزند سعید از تهران و نگاه سرد و خاموش آن دو از پشت پنجره به چهره بیمار سعید، و نگاه سعید به آن دو و سکانس پایانی فیلم، بدون ردوبدل‌شدن دیالوگی، درام فیلم را به اوج می‌رساند و بسیجی را هم.

بسیجی حاتمی‌کیا در سرزمین غریب مثل بسیجیان مهاجر با نشانه‌اش، با پلاك کوچکی که از او به جای مانده، در آسمان بی‌انتها به پرواز درمی‌آید.

از کرخه تا راین با همان ضرباهنگ روان و موجز آغازش به پایان می‌رسد. یونس (یا به قول سعید یونس لیلا) پلاك سعید را در دستان کوچکش نگه می‌دارد و به آن خیره می‌شود.

«از کرخه تا راین» تلاشی است برای ارائه تصویری متفاوت از جنگ و آدمهای آن. حاتمی‌کیا در این فیلم به لحاظ تکنیك و فرم به حد کمال نزدیك می‌شود. او اگر بتواند همچنان بر محتوای برخی از دیالوگهای آثارش و چگونگی بیان آنها حساسیت بیشتری نشان بدهد، آیندهٔ روشنتری در انتظارش خواهد بود.

از کرخه تا راین نوید یك حضور بین‌المللی موفق را می‌دهد. گویی مهاجر حاتمی‌کیا حالا می‌خواهد به آن سر دنیا برود و پیام‌رسان آدمهایی باشد که زندگی خوب را معنا می‌کنند.

□

---

□ پی‌نویس:

(۱) مجله هفتگی سینما (ش ۴۷ ـ ۴۸)

### ● نگاهی به از کرخه تا راین، اثر شکوهمند ابراهیم حاتمی‌کیا

# از کرخه تا کهکشان

■ حمیدرضا زاهدی

□ از کرخه تا راین
□ مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری
□ صدا بردار: م. سماك‌باشی
□ موسیقی: مجید انتظامی
□ چهره‌پردازی: م. ولدبیگی
□ تدوین: حسین زندباف
□ سناریست و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا
□ بازیگران: هما روستا ـ علی دهکردی ـ هانس نیومان ـ صادق صفایی ـ آندریاس کورتز و...
□ محصولی از سینا فیلم

در هنگامه‌ای که پیکر سینمای ایران، از ناحیه‌ی افعی‌ها و عقاب‌ها، زخمی است و گلهای کاغذی داودی، محموله‌ها و طعمه‌ها و... پرده‌ها را اسیر کرده‌اند و در دورانی که سنت رذیله‌ی فیلمفارسی از دامن سینماگران امروز سر برمی‌آورد و... موسرخه‌ها، به لباس نرگس‌ها در می‌آیند و نیش چاقو و کلت ۴۵ و ساواك و... حرف اول گیشه‌ها می‌شوند، سینمای هدفمند و متفکر، غریب و تنها، مثل غربت و تنهایی مدافعان میهن می‌آید و بی‌نگاهی به گیشه، حرفش را می‌زند و در غربت مجله‌هایی که حتی روی جلدهایشان را هم به تهیه کنندگان سینمایی وام داده‌اند و در رنگین نامه‌هایشان حرف همه چیز هست، جز اصالت، نفس می‌کشد و می‌بالد و این بالیدن سبب‌ساز جاودانگی‌اش می‌شود.

سینمای سینماگران فهیم ما، با به دست آوردن زبان جهانی و بیان دردمندی‌های جامعه‌ی بشری، امروز، فاصله‌ای بعید ندارد، گویی، هدف، هر روز نزدیکتر می‌شود...

وقتی آدم‌های به هر حال با سواد عرصه‌ی نقد فیلم، هنوز پس از نیم قرن، دامن «اسکارلت اوهارا»ی برباد رفته را ول نکرده باشند و هنوز با لبهای غنچه‌ای و موهای روغن‌زده و اداهای ترجمه‌ای، همه چیز بیگانه را با به‌به و چه‌چه استقبال کنند و حتی «بازگشت بتمن» را یادگار ارزشمند سینمای فوق مدرن! بدانند و از آن سو، از پشت عینك‌های تیره و فیلتری آن دیگران، همه چیز در دایره‌ی ذهن‌های کودن و ناتوان آنان تحلیل شود، طبیعی است که فیلمی درخشان و کم‌نظیر از فیلمساز ارجمند، حاتمی‌کیا غریب و بیکس و تنها بماند... در چارچوب سیاستهای تعریف شده‌ی آدم‌هایی با عینك‌های سیاه، فیلمی معجون‌وار و ملغمه‌ای از رنگ انار پاراجانف و ایثار تارکفسکی و... سر آخر نگاه جشنواره نگر، مسلط و موفق در میدان سینمای غیر تجاری ما می‌شود و آدم‌هایی مثل حاتمی‌کیا، غریب می‌مانند!

کسی هنوز ننشسته است به ارزیابی این مهم که چه جریان خطردهنده‌ای، کار سینمای ایران را به ساختن ماه عسل و برخورد و گل‌های داودی و... نمی‌دانم هزار فیلم باسمه‌ای و کلیشه‌ای از نوع دبیرستانی و پایگاه جهنمی و تشریفاتی و دهها عنوان مهوّع و بی‌سروته دیگر می‌کشاند! کسی هم نیست بپرسد که چرا ساختن فیلمهایی مثل هامون و شاید وقتی دیگر و... در نشریات ما با انواع و اقسام برخوردهای تنگ نظرانه و افترآآمیز روبرو می‌شود و از آن طرف، ساختن فیلمهایی مثل ترن و محموله و تشریفات و... با سکوت کاهلانه جریان نقد سینمایی، مجوز حیات و دوام می‌گیرند! و در این مسلخ، کارگردانانی که به سینمای متفکر پرداخته‌اند، غریبانه، مثل غربت بسیجیان «از کرخه تا راین»، به لوسمی پیشرفته دچار می‌شوند و زیر دستگاههای ارزیابی، شیمی درمانی می‌شوند!

□

هنوز الگوهای روشنی از سینمای جنگ نداریم. کارمان شده است الگوبرداری از رمبو و فرار بزرگ و... به زور و ضرب جلوه‌های ویژه، بربال فرشتگان سوار شدن و... در نهایت، فیلمی شکوهمند مثل «از کرخه تا راین»





همانقدر غریب و بی‌آوازه می‌ماند که «دیده بان» و «مهاجر»! فرصت‌ها چون ابر در گذرند و هرچه از آن حادثه‌ی شکوهمند (دفاع مقدس) فاصله می گیریم، حافظه‌امان بیشتر لنگ می‌زند و آدم‌هایی که حافظه‌ی تاریخی نداشته باشند، محکوم به زندگی در گذشته‌اند! نباید سینمای جنگ، در کشوری که این همه، از جلوه‌های اسطوره‌ای پایمردی و دلاوری برخوردار است، برای ترسیم دفاع، فقط پایگاه جهنمی و گذرگاه و کانی‌مانگا را داشته باشد. سینمای جنگ، به هیچ وجه، جای آدم‌های نان به نرخ روز خور نیست.

□

کارد به استخوانمان رسید، آنقدر نشستیم و نگفتیم، حتی اگر به فیبروز مغزی! هم دچار بودند، باید می فهمیدند: آقا! قیصر را رها کن، دامن امیرکبیر چروکیده شد، بس که آن را چلاندید! در مورد ساواك و شاه و مستشار آمریکایی و بازپرس ویژه و... آنقدر با سطحی نگری گفته‌ایم که دیگر ته آن درآمده است... حماسه‌های امروزرا ازدست ندهیم... حماسه‌هایی که احتیاج به اغراق و مبالغه‌گویی و کپی‌کردن از شخصیت‌های فیلم‌های آمریکایی ندارند... تا کی وسترن‌های دادشاه و مهاجران را به خورد مردم بدهیم؟

جامعه‌ی لوسمی زده‌ی سینمایی، احتیاج به تفکر دارد و این‌جا لوسمی واقعی همان «سرطان پول» است که دامنش را گرفته است، چرا آدم‌هایی مثل حاتمی کیا، باید در سینمای جنگ، منحصر به فرد باشند؟ هیچ اندیشیده ایم؟

اکنون حاتمی کیا همه‌ی نشانه‌های بزرگی را، در «از کرخه تا راین» بروز می‌دهد. او در آستانه‌ی «بزرگترین» شدن است. آدم‌هایی همچون حاتمی کیا، می توانستند، در سینمای ما انگشت شمار نباشند. اگر می‌دانستیم که بودجه‌های تبلیغاتی را چگونه خرج کنیم. چینی‌های قدیم راست می گفتند که یك تصویر بیش از هزار کلمه پیام دارد. اثر ماندگار یك فیلم خوب، بیشتر از هزاران پوستر یکنواخت و رنگ و رو رفته‌ای که به مناسبت «هفته»ی فلان و «هفته»ی بهمان چاپ می شود، ارزش دارد و تاثیر می گذارد. اگر این را درك کنیم، سینمای خوب ما و سینماگر فهیم ما، بی‌یاور و تنها نمی‌مانند. بحث، این نیست که بودجه‌ی دولتی، می تواند سینماگر خوب بسازد یا نه، بحث این است که در هنگامه‌ای که سینما را یتیم و تنها رها کرده‌ایم و مدعی هستیم که با کمك میدانهای جهانی و احیانا فروش ویدیویی فیلم‌ها، می‌توان سینمای ایران را از ورشکستگی رهاند. اختصاص بخشی از بودجه‌ای که صرف چاپ رنگی بولتن فلان وزارتخانه و فلان مقام مسئول می شود، می‌تواند، بسیاری از مشکلات را از سر راه سینماگر بردارد، تا سرآخر، او بتواند گوشه‌ای از کاررا با امکاناتی که در اختیار می گیرد، به سامان برساند... اگر فلان بنیاد و سازمان سینمایی که از بودجه‌ی دولتی برخوردار است، خود به بساز و بفروش بدل نشود، می‌توان به ساخته شدن فیلمهایی بهتر امیدوار بود و اگر نه...

این مقدمه‌ی به ظاهر نامأنوس، تنها مدخلی بر بحث در مورد فیلم خوب حاتمی کیا؛ «از کرخه تا راین» است، یك فیلم ارزشمند از فیلمسازی، که هر فیلمش، نسبت به فیلم ماضی گامی به پیش بوده است و گاهی حتی نشانه‌ای از جهش، که چه فاصله‌ای عمیق است بین فیلم با ارزش «هویت» و فیلم بعدی این کارگردان، یعنی «دیده بان».

رسم این نیست که در بحث از یك فیلم، بیشتر در مورد سازنده اش بگویند. اما همان گونه که حاتمی کیا و نادر مردان تنهای عرصه‌ی سینمای متفکر ما قاعده‌ی بازی را به هم زده اند، می توان دل را به دریا زد و الگوهای ترسیم شده ـ نمی‌دانم توسط چه کسی ـ را برهم زد و از یك فیلمساز پویا گفت، فیلمسازی که گام به گام به سوی هدف رفته است و لغزشهای تکنیکی ناگزیر هم اگر داشته، در دایره‌ی محدود تجربه بوده است...

حق داریم از «حاتمی کیا»ها بگوییم، وقتی حرف اول همه‌ی مجلات سینمایی ما، اسپیلبرگ و آرنولد و... است و خلاء حرفی درخور در مورد فیلمسازان برتر خودی نیست، نه این که نباید از آنها هم نگفت، نه! اما وقتی همه‌ی حرف و حدیثمان، آنها باشند، معلوم می‌شود که یك جای کار می لنگد.

□

در «از کرخه تا راین» همپای گروهی بسیجی که مجروحان بمباران شیمیایی دشمن‌اند، به سفر می‌رویم. انتقال جانبازان به بیمارستان، همزمان

می‌شود با تلفنی به سعید (جانباز نابینا و شخصیت محوری فیلم). خواهر سعید که سالهاست به آلمان آمده و ازدواج کرده است، او را می‌طلبد و از فرصتی که پس از سالها پدید آمده است، استفاده می‌کند و با برادرش می‌ماند. سعید چشم‌انتظار رسیدن کودکی است. جوانی که شیفته‌ی تماشاست و با این وجود، چشم‌هایش، عزیزترین چیزهایش را ایثار کرده است. حسرت از دست دادن چشم‌هایش را آنگاه در می‌یابیم که او را در حال شانه کردن موهایش می‌بینیم و دست‌هایش را که به آینه‌ای می‌کشد که چیزی به او نمی‌گوید، یخ می‌کنند و با این وجود، رو در روی آینه می‌ایستد، انگار به زبان بی‌زبانی، می‌خواهد به آینه، التماس کند.

سعید را در میان خانواده‌ی خواهرش می‌بینیم، او با همه، بیگانه است. منطق مادی غرب، او را و فرشته‌هایی را که او دیده است، درك نمی‌كند و سرآخر، سعید، گرفتار در پیله‌ی تنهایی خود در میان جمع است. آندریاس، همسر خواهرش سعید را تنها به اندازه‌ی سوژه‌ای برای یك فیلم درك می‌كند و یوناس، خواهرزاده‌اش، با او بیگانه است و حتی از او می‌گریزد. سعید، پس از ۴۰ ساعت به آسایشگاه باز می‌گردد و خواهرش نمی‌خواهد، او را که جزیی از وطن و عشق مادری است، به راحتی از دست بدهد. شوك آمدن سعید و وضع او، باعث شده است که لیلا (خواهر سعید) که برای دوازده سال کوشیده است همه چیز را فراموش کند، دوباره، حتی با وجود نداشتن میل باطنی، دوباره به یاد آورد. واکنش او، واکنش آدمی است که در حقیقت از خود گریخته است و حالا گرفتار آمده در برزخی که خود ساخته، میان دو احساس کاملاً متضاد اسیر است.

به دنبال شهادت یکی از جانبازان در بیمارستان، نوذر یکی از کلیدی‌ترین شخصیت‌های داستان، که از خود و گذشته‌اش می‌گریزد، در حالی که تحت شیمی‌درمانی است، به اداره‌ی مهاجرت آلمان می‌رود. برخورد زیبای سعید با او و تعلیقی که بر سرِ سرنوشت نوذر برای بیننده مطرح می‌شود، فرصتی به دست می‌دهد تا بیننده، خود به قضاوت در میان دو منطق مطرح شده، بنشیند. نوذر، کسی بوده است که به اجبار به جبهه نرفته است؛ یك بسیجی است که با تمام وجود، در دفاع مقدس شرکت کرده و ریه‌هایش از آتش زهر دشمن سوخته است و حالا... هویت خود را در میان جامعه‌ی پس از جنگ گم کرده و هویت باختگی، او را در تردیدی ژرف، گرفتار کرده است و...

حاتمی کیا با بهره گیری از منطق نوذر، سعید را هم با همین تناقض درگیر می‌کند... هنگامی که او فهمیده است که به لوسمی دچار شده و راه درازی باقی نمانده است، ناگهان او را در کنار «راین» می‌بینیم، در حالی که فریاد زنان، به تقدیر خود اعتراض می‌کند... و از همین جاست که مقاومت در مقابل بیماری هم از دست می‌رود و سرانجام می‌بینیم که این تردید، او را زودتر از دیگر همرزمانش، به سوی مرگ می‌کشاند.

□

در صحنه‌هایی از فیلم، آندریاس را با دوربین خود، پیوسته در تعقیب سعید می‌بینیم. در منطق غربی، سعید تنها یك «سوژه» است و آندریاس فیلمبردار، راهی جز آن که سعید را تنها از زاویه‌ی دوربین خود ببیند، ندارد، اما سرانجام، او نیز ناچار می‌شود منطق غربی خود را رها کند، (هنگامی که از دور سعید را می‌پاید تا اتفاقی برای او نیفتد دیگر او را از دوربین به دست نمی‌بینیم). سعید اینجا با همه‌ی هویت خود، خانواده را مجذوب کرده است. او دیگر یك غریبه نیست. حضور مسلط سعید، باعث می‌شود که لیلا پس از سالها، بکوشد با مادر که نماد برجسته‌ی وطن است، ارتباط بگیرد و آندریاس را، منفعل از نگاه سرد خود، به درنگ وادارد. سمت و سوی دیگر این ماجرا، یوناس است، کودکی که هنوز نتوانسته است منطق غربی را به کمال بپذیرد و حالا در مقابل این بیگانه، آرام آرام، به یك باور جدید می‌رسد. هنگامی که حاضر می‌شود برای نجات جان سعید از حمله‌ی یك سگ وحشی، شجاعانه در مقابل سگ بایستد و با هموطنان خود، به ستیزه برخیزد، در حقیقت به نوعی، روند تدریجی پیوستن یوناس را به بیگانه‌ای که حالا دیگر خیلی هم بیگانه نیست، می‌بینیم. هویت شگفت سعید، کانون سکون این خانواده را هدف قرار داده و پرده‌های جلو چشمان تك تك آنها را دریده است.

سعید، مجنون‌وار به قلب حادثه زده است: آمده بوده است تا با شهادت خود پرونده‌ی خود را یکدست به دست فرشتگان بسپارد و در این راه، آنچنان استوار بوده که حتی در غوغای نبرد و هنگامی که شیطان آتش زهر خود را به هر طرف می‌پاشید، ماسك ضدگاز خود را به همرزم خود داده است تا او بتواند دوام بیاورد... و دریغا که چنین آدمی با چنین عزمی، پیام عشق دردمندانه‌ی خود را تنها با عاشقان می‌تواند بازگوید؛ شوریده‌ای که در گوشه‌ای نشسته و ساده و غمگنانه نی می‌زند و در خود متواری است، و آن یکی که «همفریاد» او، بر سر تقدیر فریاد می‌کشد، همه و همه، نشان از آن دارند که پیام جنون این عاشق را شوریدگان توانند فهمید و بس!

و حتی جمع آمدگان در کلیسا، که از درك این شوریدگی عاجزند، با خبردادن به پلیس، خواهان دستگیری مرد غریبی هستند که به زعم آنها محفل آنها را به هم زده است و حال آن که کشیش تیزنگر، «حال» او را درك می‌كند و زبان جهانی او را می‌فهمد و پلیس را از کلیسا می‌راند...

به دنیا آمدن فرزند، نوید خوشی برای تداوم راهی است که قطار زمان، به سرعت پایان آن را اعلام می‌کند. یوناس کوچك بدون درك از فلسفه‌ی نیایش سعید، سجاده‌ی او را روی یك واگن کوچك از قطار خود سوار می‌کند و سعید در این گیرودار، در صحنه‌ای به شدت نمادین، می‌کوشد تا پلاك خود را که نشان دهنده‌ی هویتش است، از چنگ زمان برباید، اما قطار با سرعت به پیش می‌رود و زنجیر پلاك شناسایی سعید را در گرو خود دارد. چاره‌ای نیست... باید تسلیم این تقدیر شد. سعید این را پذیرفته است. درون دستگاه «ام.آر.آی»، سعید به جبهه باز می‌گردد، سماع عارفانه‌ی بسیجیان در هنگامه‌ی نبرد و دشمن بی‌چهره که تنها از دود حاصل از انفجار بمبهای شیمیایی به یاد می‌آید...

سعید، کم کم می‌پیوندد. نوزاد، نشانگر نوزایی نسلی است که باید ادامه دهنده‌ی این راه باشد و از آن سوی یوناس، که هویت دایی خود را کم کم درك می‌کند، پلاك او را با خود دارد و انگار پس از شهادت سعید، تنها با آن به صحبت می‌نشیند.

□

حاتمی کیا در فرازهای مختلف فیلم، کوشیده است که با کمترین دیالوگ و با بیان صرفاً تصویری، حرفهایش را با دل مخاطب بزند... اگر او قربانیان جنگ را پیش روی دارد، در عین حال منطق آنها را هم در دست دارد و آن را به مخاطب می‌نمایاند. حتی نوذر، یك عنصر بریده، بیش از آن که از شرایط دوران خود بگریزد، در تلاش برای کسب هویت خود است؛ هویتی که حتی توسط همسرش، مورد تردید قرار گرفته است. همسر نوذر در بریدگی او، نقش اساسی را ایفا کرده است. او حتی از بیم آن که مبادا از او کودکی ناقص الخلقه داشته باشد، به پیگیری نسل نوذر، تن نداده است و نوذر دنبال کسی است که راهش را پی بگیرد. او کودکی می‌خواهد که پس از مرگش، حماسه‌ها را دنبال کند. نوذر، موجودی است که با همه‌ی وجود تنهاست و سر آخر، راهی که در پیش دارد تاریك است، وقتی به تابلویی تکیه می‌کند که سرشار از سیاهی است...

لیلا، خواهر سعید، خود حدیثی دیگر از بحث هویت است که به تعبیری محور اصلی فیلم است. لیلا با همه چیز قطع ارتباط کرده است و اسیر منطق غرب شده است، اما نشانه‌های شوریدگی و جهش را، هنگامی که برادر را باز می‌شناسد و «حضور» او را درك می‌كند، به خوبی در می‌یابیم و نهایتاً، خانواده‌ی او را که همراه با پیکر سعید، راهی ایرانند در فراز نهایی فیلم می‌بینیم. مرگ سعید، آغاز بازگشت به آغوش پاك مام‌وطن است...

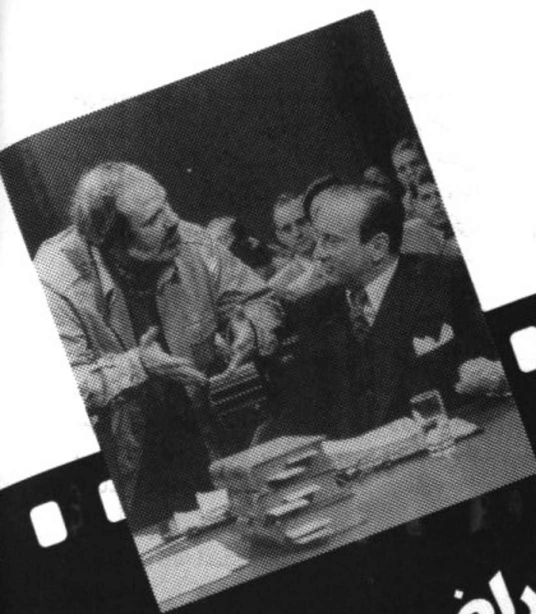
□

صدابرداری سر صحنه، این امکان را که بازیگران را واقعی‌تر از پیش در فیلم ببینیم، به خوبی فراهم آورده است. در کنار آن فیلمبرداری خوب محمود کلاری، ما را با نگاه سعید و دیگر شخصیت‌های فیلم همراه می‌کند. اما فیلم از ناحیه‌ی تدوین، متاسفانه جریحه‌دار است. بازی بازیگر نقش نوذر، با وجود کوتاهی نقش او، بسیار تأثیرگذار است او را باید بهترین بازیگر این فیلم دانست حال آن که فیلم از ناحیه‌ی هنرپیشه‌ی نقش اول مرد و بازی نه چندان درخشان او، لطمه دیده است و اگر در واقعی جلوه دادن کاراکترها، به موفقیتی دست می‌یابد، بیشتر به خاطر بازی صمیمانه و استادانه‌ی هما روستاست که در نقش لیلا، بسیاری از ضعف‌های بازی سعید را می‌پوشاند.

صحنه‌های جبهه و رزم بچه‌های بسیجی، یکی از شکوهمندترین فرازهای فیلم است که با استادی در پرداخت جلوه‌های ویژه به اوج خود می‌رسد. زبان در دیالوگهای اولیه، تا حدودی می‌لغزد، اما هرچه به پیش می‌رویم، این ضعف، با جا افتادن شخصیت‌ها، کمرنگ‌تر جلوه می‌کند. به مجموعه‌ی نیکی‌های فیلم، باید چهره‌پردازی ممتاز و موسیقی مناسب آن را نیز افزود.

□

حاتمی کیا، با «از کرخه تا راین» به یك زبان جهانی دست می‌یابد. او با این فیلم پیام مظلومیت رزمندگان اسلام را به اقصی نقاط جهان می‌رساند... او را و این همه بزرگی را ارج بگذاریم. به امید آن که حاتمی کیا، خود هرگز، به سرنوشت قهرمانانش گرفتار نشود...



مروری بر آثار کارگردان افشاگر آمریکایی «برایان دی پالما»

# سینمای خشم و اعتراض

ترجمه و گردآوری از وصال روحانی



اگر «برایان دی‌پالما» و «اسپایك لی» دو فیلمساز صاحب سبك و معروف، عناوین آثار خبرساز سال ۱۹۸۹ خود را، یعنی «قربانیان (تلفات) جنگ» و «کار درست را انجام بده» با یکدیگر عوض می کردند نه تنها باز حق مطلب ادا می شد، بلکه هیچ سینمارویی هم از درك مفاهیم این دو فیلم، عاجز نمی‌ماند. هردو فیلم، دیدگاههای پیشرفته و جالبی را در باره‌ی سیاست‌های ملایم و انساندوستانه روز ارائه دادند و از لزوم بازنگری در ایده‌آلهای تند سخن راندند. این گونه اندیشیدن در نخستین سال حکومت جورج بوش در مقام ریاست جمهوری آمریکا و بازگشت خوی نظامی گری که در دو سال آخر حکومت رونالد ریگان کند شده بود، در تضاد با اندیشه‌های وقت به حساب می‌آمد. طبق معیارهای آن سال و امسال (۱۹۹۳) جنگ نباید از دیدگاه انسانی مورد بررسی قرار گیرد و به گفته‌ی دولتمردان آمریکا، اگر بهره‌ای می‌رساند چه بهتر که سرگیرد (!) و از سوی دیگر، مسئول بدبختی و فقر سیاهپوست آمریکا، سطح پایین دانش و برداشت ضعیف آنها از مسایل روز است!! چنین است که دولتمردان آمریکا، سعی کردند با مضمونهای قوی دو فیلم یاد شده به مبارزه برخیزند و معانی آزادیخواهانه‌ی آنها را نفی کنند.

**فلسفه‌ای بی‌ثبات؟**

آنهایی که از این دو فیلم «گله» کردند (بسیاری از آنها منتقد نبودند تا دیدگاههایشان را بتوان «نقد» دانست) گرایش‌های هنری و سینمایی برایان دی‌پالما طی فیلم «قربانیان جنگ» و خطوط فکری اسپایك لی را طی فیلم «کار درست را انجام بده»، مولود فلسفه‌ی بی‌ثبات و داغ و سرد شدن پیوسته‌ی طبیعت آنان و رایزنی‌های نامتعادل آنها دانستند و وانمود کردند که این دو فیلمساز، فقط عوارض بی‌ثباتی روح خود را عرضه داشته‌اند و اشاره‌ای به ارزش‌های هنری این دو فیلم نکردند. اما حقیقت این است که باید به کار هر فیلمساز از دو جنبه نگریست. نخست، از جنبه‌هایی که مرتبط با گرایش‌ها و ایده‌های سیاسی روز است و دیگری ایده‌آلهای هنری فیلمساز. جهان امروز ما در ناشناخته گذاشتن معانی سیاسی و اجتماعی آثار هنری، یدطولایی دارد. فیلم، موسیقی، نقاشی، ادبیات و سایر هنرها، بطوری مفاهیم و ارزش خود را عرضه می‌کنند که بسیاری از افراد، متوجه تاثیرگذاری احتمالاً سیاسی این آثار نمی‌شوند. مشکل بزرگ دیگر را خود منتقدان فیلم ایجاد می‌کنند آنها چنان در ارزش‌گذاری‌ها و کلاسه‌بندی‌های سینمایی غرق‌اند و چنان مشغول تقسیم‌بندی فیلم‌ها در درجات مختلف هنری هستند که فراموش می‌کنند جهانی حقیقی، پر از نابرابری‌ها و مسایل اجتماعی ـ سیاسی، وجود دارد و از حقایق روز در جهان واقعی ـ و نه جهان سینما ـ غفلت می‌ورزند. شاید بی‌تفاوت ماندن نسبت به ایده‌آلهای سیاسی مطرح شده در یك فیلم، در مورد اسپایك لی چندان غیر منتظره نباشد، چون او فردی سیاهپوست در آمریکا، با ریشه‌های آفریقایی است و منتقدان آمریکایی، هنوز او را درون خود حل نکرده و در اجتماع خود نپذیرفته‌اند. اما برای برایان دی‌پالما که از نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ پیوسته در حال فیلمسازی است و شهرتی فراوان دارد، چنین سرنوشتی بسیار غمبار نشان می‌دهد. مشکل بزرگ که اسپایك لی جوان در نیمه دوم دهه ۱۹۸۰ و سه سال اول دهه ۱۹۹۰ داشته است، این است که سعی کرده دیدگاههایی انساندوستانه و هشداردهنده، در زمینه‌ی تفاوت بین نژادها و آگاهی سیاسی را، در تم فیلمهایش عرضه دارد و این همان مشکلی است که دی‌پالما در دو دهه گذشته و بخصوص طی دهه ۱۹۸۰، هنگامی که در پی کسب تکامل هنری در کار خویش بود، تجربه کرده است.

**چیزی استثنایی**

سفر طولانی هنری برایان دی‌پالما، چیزی استثنایی بوده است که اورا از ساختن پروژه‌ی مربوط به «سارا لارنس» و فیلمی با نام «جشن عروسی» (محصول سال ۱۹۶۶ و اولین فیلم وی)، تا ساختن فیلمی که مربوط به تیم فیلمسازی فوق موفق «پیتر گوبر» و «جان پیترز» است و «جشن آتش سوزان غرور» نامیده می‌شود، به پیش راند و او را از جهان فیلمسازان مستقل و بدون انقیاد به کمپانی‌های بزرگ، تا قلب صنعت فیلمسازی در هالیوود و تا تعقیب کامل ایده‌آلهای انستیتوهای رویاپروری این شهر به حرکت درآورد. این سفر، نه تنها تغییر شخصیت و تفاوت زمینه‌های کاری دی‌پالما را نشان می‌دهد، بلکه به نمایش در آورنده‌ی چگونگی حرکت صنعت سینمای روز آمریکا نیز هست. تکنیك‌هایی که دی‌پالما در هر یك از فیلمهایش و بوسیله‌ی هر یك از آثارش به نمایش نهاد، از نکات مختلفی نشات می‌گیرد و سرچشمه‌ی آنها به جای معینی می‌رسد، نهضتی در سینمای آمریکا طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ داشتیم که نهضت سینمای آوانگارد و مستقل خوانده می‌شد و امروز با همین نام، اما با کیفیاتی کاملا متفاوت، به کار خود ادامه می‌دهد. چهارفیلم اوایل کار دی‌پالما را، می‌توان مربوط به زمانی دانست که وی از این نهضت،

خط فکری می‌گرفت و پیرو ایده‌آلهای این نهضت بود. این چهار فیلم عبارتند از: «بیداری ووتان»، «چشم پاسخگو»، «جشن عروسی» و «دیونیس در سال ۶۹»، سپس نوبت خط فکری می‌رسد که از موج نوسینمای فرانسه نشات می‌گیرد و این موج را اساس حرکت خود می‌پندارد. فیلمهایی که گمان می‌رود دی‌پالما با خط گرفتن از این موج و با الهام گرفتن از اندیشه‌ی سینماگران روشنفکر فرانسوی ساخته باشد، اینها هستند: «شادباش‌ها»، «سلام، مادر»، «دارم با خرگوشت آشنا می‌شوم!»، «خواهرها» و «خیال بهشت»، پس از آن نوبت آن دسته از فیلمهای دی‌پالما رسید که جملگی مربوط به دوره‌ی شکل‌گیری رنسانس سینمای آمریکا در دهه ۱۹۷۰ هستند و شاید بهتر باشد بگوییم فیلمهای این دوره‌ی کاری پالما، از پایه‌گذاران این رنسانس بودند. همچنان که آثار مارتین اسکورسیسی، رابرت آلتمن، مایك نیکولز، فرانسیس فورد کاپولا و وودی آلن (کارهای وودی آلن از ۱۹۷۷ به بعد منظور نظر هستند)، این گونه بودند. فیلمهای این دوره‌ی کار دی‌پالما را که آثاری بسیار جالب هستند، می‌توان این گونه برشمرد: «عذاب» (۱۹۷۵)، «کاری» (۱۹۷۷)، «خشم» (۱۹۷۸)، «آماده برای قتل» (۱۹۸۰)، «فیلمهای خانگی» (۱۹۸۰) و «انفجار» (۱۹۸۱).

### خط فکری هیچکاك

فیلمهای این سری را می‌توان از نظر تعقیب خط فکری آلفرد هیچکاك و اثر روانی عمیقی که باقی می‌گذاشتند، صاحب ویژگی‌هایی ممتاز دانست، چنین تاثیری را در فیلمهای «خواهران» (۱۹۷۳) و «خیال بهشت» (۱۹۷۴) نیز می‌شد جستجو کرد، اما نوع کاملتر آن را از زمان ساختن فیلم «عذاب» و در حد فاصل سالهای ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۱ و طی فیلمهایی که دی پالما در این دوران ساخت، می‌توان یافت و نشان کرد. در دهه‌ی ۱۹۸۰، که صنعت سینمای آمریکا کوشید به دور از تاثیر خطوط فکری گذشته مسیری مستقیم بیابد و فرصت‌طلبی و تعقیب کردن ساخت فیلمهایی که صرفاً پولساز باشند حرف روز شد، هر یك از سه دوره‌ی کاری دی پالما تبلور و تجلی بیشتری در اذهان یافت و افزونتر از گذشته، مشخص شد که وی و اسکورسیسی، از چه معابر سختی گذر کرده‌اند. سختی کار در مورد دی پالما بیشتر از اسکورسیسی بود، چون او به عنوان تعقیب کننده‌ی بزرگ راه آلفرد هیچکاك و کسی که می‌کوشد کارهایی از سبك سینمای دلهره بسازد، افزونتر از همتای خود در معرض اتهام قرار می‌گرفت. طبیعت بسیار خاص او و اهمیت نامناسبی که برای کاراکتر زن قصه‌هایش قائل می‌شد، بر مشکلات او باز هم می‌افزود تا به آن حد که دی پالما لحظه‌ای از تیترها و اخبار روزنامه‌ها به دور نبود.

### دوره‌ای از عکس‌العمل

یك حقیقت روشن این است که بعضی کارگردانان بزرگ دهه ۱۹۷۰، شامل آلتمن، کاپولا، اسکورسیسی، اسپیلبرگ و دی پالما، حس مدرن‌گرایی ویژه‌ی خود را که کاملا متفاوت با حس مدرن جاری در سینمای روز بود، به این سینما آوردند و در نتیجه، در دوره‌ای از عکس‌العمل مردم و کمپانی‌های فیلمسازی محصور شدند؛ عکس‌العمل‌هایی که بعضی اوقات دوستانه نبود و حتی اگر دوستانه بود پاسخ سئوالاتی را از آنها طلب می‌کرد. مردم سینمارو این زمان که با سوادتر و آگاهتر از همتاهای دهه ۱۹۵۰ خود بودند، از نرم شدن در مقابل دیالوگ روشنفکرانه‌ی آثار این کارگردانان برجسته، دوری می‌جستند و خود این کارگردانان نیز پس از پشت سر نهادن تجربیات اولیه‌اشان، دیگر زیربنای مشترکی برای کار نداشتند و راه انحصاری خود را می‌رفتند. با این که پس از شکل‌گیری دوباره تظاهرات احیای حقوق سیاهپوستان، درخواست برای پایان دادن به جنگ ویتنام و ماجرای واترگیت، سینماگران آمریکایی احساس می‌کردند که مسئولیت و راه مشترکی دارند، اما در نهایت هر یك ایده‌آلهای خود را تعقیب کردند و هر یك درزمینه‌های مختلفی به حد کمال نزدیك شدند. آلتمن به بهترین سازنده‌ی سوژه‌های اجتماعی ظریف و نیمه جدی بدل شد، کاپولا خط فکری باندهای تشکیل دهنده‌ی فعالیت‌های گانگستری را با استادی کم‌نظیری، دستمایه کار خود قرار داد، اسکورسیسی از اجتماع فاقد ارزش‌های شناخته شده در غرب، آثاری دست اول بیرون کشید، اسپیلبرگ پس از تفرج در جهان ناشناخته‌ها، پیرو ایده‌آلهای کودکانه شد و دی‌پالما پس از تکمیل آثار هیچکاکی خود (که پس از آثار خود هیچکاك، بهترین در این سبك شناخته می‌شوند)، به سینماگر فهیم و با تجربه‌ی دهه ۱۹۸۰ بدل شد. دهه ۱۹۸۰ زمانی بود که هنرمندان فیلم و سینما، شامل کارگردانان به ارزش‌های روحی ویژه‌ی خود روی آوردند و معیارهای روز را جستجو کردند. شاید به این خاطر باشد که بعضی کارهای آنان، در دهه قبلی (۱۹۷۰) ارزش بیشتری دارند. از این آثار، می‌توان، به «نشویل» کار رابرت آلتمن، «پدرخوانده» (بخش اول و دوم) کار فرانسیس فورد کاپولا، «مذاکره» کار دیگری از همین کارگردان، «راننده تاکسی»، «خیابانهای پایین شهر» و «نیویورك نیویورك» کارهایی از اسکورسیسی، «آرواره»، «برخورد نزدیك از نوع سوم» و «۱۹۴۱»، سه فیلم از استیون اسپیلبرگ و «کاری» و «خشم» از دی پالما دانست.

### خشم و صراحت

در همه این فیلمها، خشم و روانی ویژه‌ای جاری است، اما بعداً به آرامی دیده شد که این خشم و صراحت، جای خود را به علایقی در حصار مانده می‌دهد و به این سبب بود که بعضی آثار بعدی این کارگردانها، مانند «دیوانه‌ی عشق» کار رابرت آلتمن (محصول ۱۹۸۶)، «بیرون مانده‌ها»، «رامبل فیش» و «کاتون کلاب»، کارهای کاپولا (محصول سالهای ۱۹۸۲، ۱۹۸۳ و ۱۹۸۴)، «رنگ ارغوانی» و «حکومت خورشید»، آثار اسپیلبرگ (محصول سالهای ۱۹۸۵ و ۱۹۸۶) «پادشاه کمدی» و «رنگ پول» کارهای اسکورسیسی (محصول سالهای ۱۹۸۲ و ۱۹۸۶) و همچنین «بادی، دابل» و «مردان عاقل»، آثار دی پالما (محصول سالهای ۱۹۸۴ و ۱۹۸۶) صرفاً برآورنده‌ی نیازهای درونی خود این کارگردانان بود و باید آنها را فیلم‌هایی شخصی برای آنها به حساب آورد. این امر بدان معنا بود که این کارگردانان بیشتر از گذشته، ایده‌های شخصی خود را وارد کارشان می‌کردند و گرایش‌های سیاسی‌شان که معمولاً متفاوت با ایده‌های سیاسی زمان بود، افزونتر از گذشته دیده می‌شد، اما مساله این بود که دهه‌ی ۱۹۸۰ کمتر از دهه‌های پیشین، بر این ایده‌ها ارج گذاری می‌کرد. در چنین فضایی بود که آلتمن، همان ماجراجوی ایده‌پرداز باقی ماند، اسپیلبرگ بالا رفتن از پله‌های شهرت را ضروری‌تر از تعقیب ایده‌های سیاسی شمرد و کاپولا و اسکورسیسی کوشیدند استقلال اندیشه‌ی خود را در میان پروژه‌های عظیمی که در دست می‌گرفتند، حفظ کنند. در این حال بود که فقط دی پالما توانست پیچیدگی خواست‌های تجاری و اجتماعی را که کاملا در تضاد با یکدیگر هستند، به موازات با یکدیگر نگه دارد. این که دی پالما موفق به انجام این کار بزرگ شد، به دلیل این که بسیاری از مطبوعات در غرب با او میانه خوبی نداشتند و پیوسته او را در معرض شدیدترین حملات اجتماعی ـ هنری قرار داده‌اند، اهمیتی بیشتر می‌یابد. همین حملات بود که باعث شد یکی از آخرین ساخته‌های او، «جشن آتش سوزان غرور» (ارائه شده در دسامبر ۱۹۹۰) کاملا محو شود و بر ارزش‌های آن سایه انداخته شود.

### اقتباسی مستقیم

این می‌تواند ظلمی آشکار محسوب شود، زیرا «جشن آتش سوزان غرور» احتمالاً از جالب‌ترین و موفق‌ترین فیلمهای نیمه کمدی ـ اجتماعی است که از زمان کار «ویلیام ریکرت» به بعد، عرضه شده است، شاید کمبود اطلاعات فرهنگی موجب شده باشد که تماشاگران اقتباس مستقیم و وفادارانه‌ی دی پالما از کتاب رمان «تام وولف» را درنیافته باشند. اینها شاید همان بیننده‌هایی باشند که سیاست‌های ضد تبعیض نژادی در فیلم «کار درست را انجام بده» را پس زدند و بعداً دی پالما را به این متهم کردند که ایده‌های سرسختانه و جدی «تام وولف» را طی این کتاب به شوخی گرفته است. اما همین لطافت طبع فیلم «جشن آتش سوزان غرور» است که وضع غیر طبیعی به آن بخشیده است وآنرا لذت‌بخش کرده است. طی اواخر و اواسط سال ۱۹۹۰، شاهد بودیم که فیلمهای «کیو.اند.ا» ساخته‌ی سیدنی لومت و «احتمالا بی‌گناه» محصول آلن.جی.پاکولا، که مشکلات مردم نیمه اعیان طبقه بورژوازی آمریکا و کل غرب را به تصویر می‌کشیدند، با تحسین بعضی منتقدان و اکثریت مردم مواجه شدند، حال آنکه از بعضی دیدگاهها، توصیف‌هایی دقیق نبودند و در همین روزگار است که دی‌پالما با توصیف تماشایی زندگی مردمی از همین طبقه، احساس همیشه خود بزرگ‌بینی آنها را به باد مسخره می‌گیرد و سیلی محکمی به گوش آنان می‌نوازد، اما زیبایی تصاویری که نشان دهنده‌ی امتیازات زندگی این مردم است و تأثیری که باید قصه روی بیننده‌ها بگذارد، به دلایلی پوشیده می‌ماند، در فیلم «جنایات و خلافها»، اثر بسیار جالب وودی آلن (محصول دسامبر۱۹۸۹) زندگی مردم بورژوا طوری توصیف می‌شود که انگار باید همین گونه باشد ولاغیر و اگر جز این باشد، اشتباه است و به این ترتیب تحلیلی از این وضع و درست و غلط آن، صورت نمی‌گیرد. در حالی که در فیلم دی پالما، همه بالا و پایین این زندگی، به شدت در معرض دید تحلیلگرانه قرار می‌گیرد، در واقع، این



■دی پالما، از نهضت سینمای مستقل شروع کرد و اینك به مرز استادی در سینمای معظم و مرتبط با استودیوها رسیده است.

■گرچه دی‌پالما در آغاز کار در دهه ۷۰، ساختن آثاری را از سبك سینمای دلهره پی جست، اما طرفداران هیچکاك، هرگز با او خوب نشدند.

دید نقادانه، خیلی بیشتر از آنچه تام وولف طی رمان خود آورده است، نزد دی‌پالما محفوظ می‌ماند. شاید به خاطر پیشینه وسیعی که دی‌پالما در زندگی با این گونه افراد مرفه دارد، می‌تواند این گونه بطور کامل زندگی آنان را بشکافد و از آن نتیجه‌گیری کند.

### حمله‌ای مستقیم

«جشن آتش سوزان غرور» اولین موردی نیست که دی‌پالما سیاست‌های حفظ تمام طبقات مردم را نادیده می‌گیرد تا بتواند حمله‌ای مستقیم و ساده به یکی از این طبقات صورت دهد. دی‌پالما اولین ـ وشاید تنها ـ فیلم ضدجمع‌آوری نیرو برای ارتش را به سال ۱۹۶۸ با نام «شادباش‌ها» ساخت و این کاری بزرگ بود، چون در آن ایام، غرور ملی در زمان جنگ بالا محسوب شده و مطرح کردن ایده‌های ضدارتش، غیرمعمول جلوه می‌کرد، با این حال بسیاری از کارشناسان این شجاعت وی را که در تضاد با منافع دولت سودجوی آمریکا بود، نادیده گرفته و وی را به خاطر فیلمهای بعدی‌اش و این که نماهای تندو برخوردهای خشن و نگرش نادرست به زنان بر ایده‌های سیاسی او سایه می‌انداخت و نظرات اجتماعی طرح شده در آن را به مسایلی درجه دوم بدل می‌کرد، به باد انتقاد گرفتند. نورمن میلر، نویسنده معروف که چندی پیش اولین تجربه سینمایی خود را با ناکامی کامل همراه کرد (فیلم «مردان سرسخت نمی‌رقصند» محصول سال ۱۹۸۷، به کارگردانی میلر مورد انتقاد شدید کارشناسان فیلم و سینما قرار گرفت) دی‌پالما را به‌خاطر همین برخوردها و تندیها، «زندانی امور دنیوی» لقب داده است، اما حقیقت این است که این فیلمساز را می‌توان قربانی عکس‌العمل‌هایی دانست که جوامع و سازمانهای مختلف و بخصوص سازمانهای حفظ حقوق زنان، در قبال بعضی فیلمهای او داشتند. کار به جایی رسید که بعضی مطبوعات غرب، همه مضمون مصاحبه‌های خود را با او، حول محور خشونت‌ها و طرز ترسیم زنان و برخوردهای تند کاراکترهای مرد با آنها قرار داده و از مطرح کردن سایر مسایل مهمتر نزد این فیلمساز، ابا داشتند. این گونه واکنش‌ها در قبال دی‌پالما به این سبب نبود که اصولاً ساختن فیلمهایی با مضامین تندو سرشار از خشونت و برخورد و با تم‌هایی حقیر کننده‌ی زنان، جنجال برانگیز است، بلکه به این دلیل شکل گرفت که با گذشت زمان، تعداد کارمندان زن در پست‌های کلیدی وسایل ارتباط جمعی، بیشتر و بیشتر شد و حس حمایت قوی از حقوق زنان، افزونتر از گذشته در این وسایل حاکمیت یافت. و طبیعی بود که این قشر از جامعه، در قبال فیلمهایی مانند «صورت زخمی» (محصول ۱۹۸۳) که زن اول قصه، فردی معتاد به موادمخدر و کوکائین و آلت دست بی‌اختیار دو نسل از سران یك باند گانگستری است و همچنین «بادی.دابل» و پیش از آنها، «آماده برای قتل»، عکس‌العملهایی تند نشان دهد و این فیلمها را محکوم به دروغ‌پردازی کرده و سازنده‌ی آنها را فردی بیمار با اعتقاداتی ضدزنان معرفی کند، اما فقط زنان نبودند که فیلمهای او را مورد شدیدترین حملات خود قرار می‌دادند. گروه طرفداران آلفرد هیچکاك نیز پیروی دی‌پالما از اصول بنیادین فیلمهای سبك دلهره را، که ناگزیر برداشت‌هایی مستقیم از بهترین خالق این آثار، یعنی آلفرد هیچکاك را در برداشت، محکوم می‌کردند و حتی مدعی بودند که بابت این قضیه، عزا دارند!

دی پالما بی‌توجه به هر دو طبقه‌ی انتقاد کنندگان، در همین سالها (از ۱۹۸۱ به بعد) پروژه‌هایی را در همکاری با استودیوهای بزرگ در دست گرفت که امکان به اثبات رساندن توانایی خیره‌کننده‌اش را برای وی فراهم آورد. در این زمان بود که او توانست نشان دهد که سیاسی‌ترین و از نظر طبقاتی و اجتماعی، آگاه‌ترین فرد در میان فیلمسازان مطرح روز غرب است. او از این پس، از تعقیب ۱۲ ساله‌ی آثار هیچکاك و ساخت فیلمهای سبك دلهره دست برداشت و به موضوعات و سبك‌هایی متنوع و متفاوت روی آورد واز آنجا که دید شخصی‌اش نسبت به این سبك‌ها غنی بود و اطلاعات وسیعی داشت، سوژه‌های موردعلاقه‌ی مردم را در فیلمهای بعدی‌اش با مهارت به تصویر کشید. «صورت زخمی» که با بازی «آل پاچینو»، «میشل فایفر» و «مری الیزابت مسترآنتونیو» عرضه شد، مهاجرت عده‌ای از کوبائیان جاه‌طلب و متمایل به خلافکاری را به آمریکا نشان می‌داد و این نکته را که آنها در میامی فلوریدا، خواسته یا ناخواسته به سمت تأسیس امپراتوریهای خلافکاری می‌روند، به روشنی ترسیم می‌کرد. دی‌پالما با «صورت زخمی» خود، ارجی گسترده بر «هوارد هاکز» فیلمساز افسانه‌ای که به سال ۱۹۳۲ فیلمی با همین نام و راجع به شکل‌گیری یك حکومت گانگستری دیگر در آمریکای آن زمان ساخته بود، معمول داشت و همواره نیز این نکته را به زبان می‌آورد که این فیلم را به یاد «هاکز» ساخته و به خاطره‌ی او که در سال ۱۹۷۷ چشم ازجهان فرو بسته بود، تقدیم می‌دارد.

### نوید پدرخوانده‌ی ۳

شیوه‌ی کار دی‌پالما در این فیلم طوری بود که انگار نحوه‌ی فعالیت فرانسیس فورد کاپولا را برای ساختن فیلم «پدرخوانده۳» ـ که تازه هفت سال بعد ساخته و ارائه شد ـ نوید می‌داد. پس از «صورت زخمی»، نوبت به «بادی دابل» رسید که بازگشت دی‌پالما به محدوده‌ی آمال طبقاتی و تفاوت آرزوها و برخورد طبقات مرد و زن را آن گونه که پیشتر در «آماده برای قتل» ترسیم کرده بود، میسر کرد. این سرزمین است که، «وودی آلن» برغم ساختن انواع بسیار ملایم‌تر آن، طی دو دهه کار، هرگز سعی نکرده است با این جسارت و با این لحن مستقیم و صریح، به درون آن سفری داشته باشد. در «بادی.دابل» که به سال ۱۹۸۴ عرضه شد و بیشترین موج اعتراضات را از جوامع حافظ حقوق زنان در پی‌داشت، «ملانی گریفیت» و «کریگ واسون» بازی می‌کردند. به هر روی، پس از این فیلم، نوبت به «مردان عاقل» (۱۹۸۶) رسید که همان گونه نیمه جدی ـ و در بسیاری ازاوقات با طنز صرف به مساله گانگستریزم می‌پرداخت که چهار سال



■«تسخیر ناپذیران»، تثبیت کننده دی پالما در مقام یك فیلمساز بزرگ بود، به گونه ای که این کار را با کارهای «جان فورد» همطراز دانستند.

■«قربانیان جنگ»، ادعانامه دی پالما، علیه سردمداران فاسد آمریکاست که فاجعه ویتنام را آفریدند.

بعد از آن، «رفقای خوب» فیلم بسیار دیدنی مارتین اسکورسیسی به آن مشغول شد. اثر بعدی دی‌پالما که انقلابی دوباره در سینمای غرب بوجود آورد و موجب احیای کامل صنعت سینمای گانگستری شد؛ «تسخیرناپذیران» نام داشت. این فیلم، تلاش گروه «الیوت نس» و ماموران پلیس فدرال آمریکا را برای مقابله با حکومت گانگسترها طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به معرض نمایش می نهاد و فراتر از آن، آنچه را که در مجامع غربی، عدالت نامیده می‌شود، در معرض قضاوت عموم قرار می‌داد و بخش‌هایی از زندگی پلیس‌های وظیفه شناس و سردسته‌های پلید باندهای گانگستری و بخصوص «آل کاپون» را به مردم نشان می‌داد. بازی «شون کانری» در نقش «جیمی مالون»، کارگاه پلیسی که یاور الیوت نس (با بازی کوین کاستنر تازه مطرح شده در آن زمان) است و یکی از سه فرد همیشه همراه با اوست و همچنین نمایش رابرت دونیرو در نقش آل کاپون، در این فیلم حیرت انگیز بود.

## موفقیتی عظیم

اما تعجب‌آورتر از آن، موفقیت عظیم تجاری معنوی بود که این فیلم کسب کرد. این فیلم، در اوایل تابستان ۱۹۸۷ عرضه شد و باور دست‌اندرکاران استودیو تهیه‌ی آن، براین محور بود که فیلم برای فصل تعطیلات فروش متوسطی خواهد داشت، اما خلاف انتظار آنان، نه تنها فروش فیلم از ۲۰۰ میلیون دلار سرزد و صف‌های طویلی در جای جای آمریکا و کانادا برای تماشای این فیلم بوجود آمد، بلکه سنت فیلم گانگستری که پس از پایان تاثیرگذاری دو فیلم اول سری سه‌گانه‌ی «پدر خوانده» به مرگ گراییده بود، حیاتی نو یافت. منتقدان برجسته‌ی فیلم نیز تا به این حد روی این اثر مهر تایید نهادند که آن را با کارهای حماسی «جان فورد»، سینماگر فقید، قیاس کردند و آنرا فیلمی کامل و از بهترین‌های چند سال اخیر نامیدند که همه‌ی این توصیف‌ها و تعریف‌ها، حقیقت بود.

## دید شخصی دی پالما

دی پالما پس از موفقیت عظیم «تسخیرناپذیران»، دو سال صبر کرد و سپس در سپتامبر ۱۹۸۹، فیلم بحث‌برانگیز «قربانیان جنگ» را عرضه کرد که دید شخصی وی نسبت به جنگ ویتنام و مداخله‌ی آمریکا در آنجا بود که قبلا از دید سینماگران دیگری همچون «مایکل سیمینو»، «هال اشبی»، «فرانسیس فورد کاپولا»، «استانلی کوبریك» و «اولیور استون» مورد مداقه‌ی عمیق قرار گرفته بود. «قربانیان جنگ»، با بازی «مایکل جی فاکس» و «شون پن»، کلامی تند داشت و کابوس آمریکایی ها در باره‌ی جنگ ویتنام را با قصه‌ای حقیقی که دی پالما در مورد خشونت مفرط وظلم به زنان و کودکان ویتنامی مطرح کرد، می‌آمیخت، این یك وحشت روانی بود که با جان گرفتن بر پرده سینما، هراس دولت آمریکا را در باره‌ی ویتنام دو چندان می کرد. شکی نیست که «جشن آتش سوزان غرور» از نظر هنری، از بیشتر فیلمهای یاد شده ناموفق‌تر بود، اما هوشی که در بافتن و پرداختن قصه‌ی آن بکار رفته بود، کمتر از ذکاوت بکار رفته در آثار قبلی نبود. ایده‌ای پرطرفدار وجود دارد که می‌گوید: اصولا این فیلم، فراتر از حدود کاری دی‌پالما و دارای حد و مرزی کاملا متفاوت با سایر کارهای اوست، اما این نیز نمی تواند پنداری صحیح باشد. از یاد نبریم که فیلم «سلام. مادر» دی پالما که مربوط به سال ۱۹۷۰ است، در شرایطی از جانب وی روانه‌ی بازار شد که او بیشتر اوقات خود را مصروف فیلمهایی با تم‌های سنگین و خشن می کرد. «سلام. مادر» از جانب کمیته ارزش گذاری سازمان ملی سینمای آمریکا با عکس‌العمل منفی مواجه شد و اصولا فیلمی است که چه در آن زمان و چه امروز، کمتر توسط سینمارو‌ها دیده شده است. اما از چنان ارزشی برخوردار است که با بهترین نمونه‌های فیلمهای مدرن و مطرح کننده‌ی ایده‌های زندگی بدون ضابطه ـ و بهترین نمونه‌ی این است که فیلم «دروغ و نوار ویدیو» محصول بهار سال ۱۹۸۹ و ساخته شده بوسیله استیون سودربرگ است ـ برابری می کند. در فیلم «سلام. مادر»، «رابرت دونیرو» جوان و نورس، نقش هنرمند تحول گرایی را بازی می کند که در مورد مسایلی همانند استفاده‌ی بخش‌های خصوصی از وسایل ارتباط جمعی و نابرابری مردان و زنان، ایده‌هایی آرمانی دارد. شاید کاراکتر دونیرو طی این فیلم، نوع خام و تکوین نیافته‌ی کاراکتری باشد که او ۶ سال بعد در فیلم مشهور «راننده تاکسی» مارتین اسکورسیسی بازی کرد. قسمت مربوط به آواز «سیاهپوست باش عزیزم» فیلم «سلام. مادر» که طی آن، نوع برنامه‌ریزی برای شبکه‌های تلویزیونی آمریکا مورد انتقاد قرار می گیرد، از گیراترین نماهای سینمای آمریکا در دوران خیر است.

## بیرون از سیستم

«سلام.مادر» از آن نوع فیلم‌هایی بود که فقط می‌شد آنرا بیرون از سیستم تشکیلاتی سینمای آمریکا و بدور از قدرت دست‌اندازی استودیوهای بزرگ ساخت و از آن زمان به بعد، کمتر اثری به اندازه‌ی این فیلم راجع به تفاوت نژادها و یاتاثیرگذاری وسایل ارتباط جمعی، چرف و نکته داشته است. دی پالما برای اینکه این‌گونه، حرف‌هایی تاثیرگذار بزند، همه تجربیات لازم را پیشتر کسب کرده بود. او به عنوان فیلمساز جوانی که طالب بودجه و امکانات است، ماجراهای زیادی را در میان صنعت‌گران سینما و تهیه کنندگان فیلم از سر گذرانده بود و اگر دیالوگ و متن صحبت کاراکترها طی این فیلم، بسیار مبتنی‌بر حقیقت است، بدلیل رجوع دی‌پالما به اتفاقاتی حقیقی است. او در آغاز دوره‌ی کار خود، براثر برخورد نامناسب این صنعتگران آنچنان شورشی و مبارز شده بود، که می‌خواست فیلمهای افشاگر متعددی را با کمك نهضت سینمای مستقل آمریکا بسازد. اما با گذشت زمان به اصول فیلمسازی تجاری روی آورد و جذب همان ایده آلهای سینمایی حاکم شد. تردیدی نداریم که استعداد شخصی دی‌پالما در کار فیلمسازی، همواره ـ حتی در

روزهای آغاز کارش ـ چشم افسا بود و سیاست و نوع نگرش او به مسایل اجتماعی نیز همیشه تیزبینانه بوده است. اما مهاری که او آگاهانه بر حد و حصور هر یك از این مقوله‌ها زده است و تاکید او بر ساخت فیلمهایی که پیروی سبك‌هایی مشخص باشند، موجب خلق آثار برجسته‌ی اخیر او شده است. اینکه او سالها به دنبال ساختن فیلمهایی از قبیل کارهای هیچکاك می‌رفت، وی را به ساختن فیلمهایی پرشهامت و تماشایی نایل ساخت، هر چند او به سرزمینی قدم می‌نهاد که می‌دانست احتمال پذیرفته شدنش از سوی منتقدان و کارشناسان طرفدار هیچکاك، چیزی در حد صفر است.

## هدفی جانبی

با این حال، دی پالما هدفی جانبی را نیز تعقیب می‌کرد. او می‌خواست به طور همزمان، اطلاعات سیاسی مردم و حدود و ثغور هر یك از سبك‌های فیلمسازی و شناخت سینماروها را از صنعت هنر و فیلمسازی به حدی بالا ببرد که شایسته‌ی جامعه‌ی سینماروها در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ باشد. با این حساب، برای دی‌پالما بازسازی «صورت زخمی» و وفق دادن آن با نهادهای حاکم در جامعه امروز آمریکا و از این طریق، بازگویی احساسات مردم مهاجر آمریکای لاتین در این کشور، از اهمیتی فراوان برخوردار بود. و باز برای دی‌پالما کاملا ضروری بود تا سری به سرزمین «تسخیرناپذیران» ـ بجای مانده از خاطرات دهه ۱۹۳۰ و فیلمهای تلویزیونی دهه ۱۹۵۰ با همین فیلم و با بازی «رابرت استاك» در نقش الیوت‌نس ـ بزند و سنت درخشان فیلمهای گانگستری دهه ۱۹۳۰ و حتی نوع نگرش فیلمهای وسترن را، به قصد مطرح کردن وسایل تأمین امنیت در جامعه غرب احیا کند. و دی‌پالما باید «قربانیان جنگ» را می‌ساخت تا پس از محو شدن هریك از ایده‌های مربوط به درستکاری آمریکا در جنگ ویتنام، هرگونه احساس مثبت معنوی را نیز از این مقوله برچیند و نفرت حاکم بر مردم ویتنام در قبال جنایتکاران آمریکایی را به معرض نمایش بدون واسطه و مستقیم بگذارد.

## ابعادی نسبتاً کوچك

«تسخیرناپذیران» نوع وسیع و شگرف فیلمسازی از سبك آثار گانگستریزم بود که پیش از آن، دی‌پالما با ابعادی نسبتاً کوچکتر در فیلمهای «انفجار» و «صورت زخمی» بطور جدی و بر پایه‌ی سوژه‌هایی جدی تجربه کرده بود. با این که ماجرای فیلم در «شیکاگو» دهه ۱۹۳۰ می‌گذرد و فیلم نشاندهنده‌ی مبارزات باند چهار نفره‌ی الیوت‌نس، برای متوقف کردن اعمال خلاف آل‌کاپون است، معهذا نشانه‌های مدرنیسم و تازگی کاملاً در آن عیان است. یك واقعیت مسلم که دی‌پالما به خاطر نیازهای سینمایی برآن سرپوش نهاد و خود نیز به آن معترف است، این است که اصولا دلیل سقوط آل‌کاپون و دستگیری وی، اثبات جنایت‌های او و براه افتادن جنگ‌های بزرگ سراسر خونریزی نبود، بلکه مالیاتچی‌ها فراتر از هفت‌تیر بدستها، سرانجام توانستند ثابت کنند که کاپون در پرداخت مالیات خود تقلب کرده است. هنر دی‌پالما، جدا از بخشیدن سوژه‌های خاص قصه‌گونه به ماجرای اصلی این بود که با توانایی همیشگی‌اش در صحنه‌پردازی، دیدی عمیق و تازه به سبك فیلمسازی گانگستریزم انداخت و، این سبك کار را صاحب غنای تازه‌ای ساخت. او فقط بر این نکته تکیه نداشت که الیوت‌نس کاراکتری است رشوه‌ناپذیر و سرسخت در مقابل خلافکاران، دی‌پالما روی وجدان و آگاهی کاراکتری سرمایه‌گذاری کرد که به آرامی مطلع می‌شد باید به مبارزه‌ای سخت بپردازد و حتی به آدمکشی روی آورد تا بتواند فایده‌ای به اجتماع و مردم برساند. یك بخش مهم قصه این بود که الیوت‌نس با افکاری پاك و معصومانه پا به عرصه‌ی کاری پلیس فدرال نهاده بود، به آرامی و بر اثر درك لزوم برخورد جدی با گانگسترها، معصومیت خود را از دست داد و چون دی‌پالما می‌دانست برای سینماروهای دهه ۱۹۸۰، که با خونریزی و جنایت بر پرده سینما خو گرفته‌اند، چنین معصومیتی خنده‌دار است، به تحلیل اجتماع آن زمان آمریکا نسبت به ایده‌آلهای درهم شکسته شده‌ی الیوت‌نس و معصومیت از کف رفته‌ی او پرداخت. در میان فیلمهای هالیوودی که به قصد ارائه‌ی بخشهای هنری فنی و در عین حال راضی کردن قاطبه‌ی مردم ساخته شده‌اند. «تسخیرناپذیران» احتمالاً پس از «رنگ ارغوانی» کار سال ۱۹۸۵ استیون اسپیلبرگ، هوشیارانه‌ترین اثر محسوب می‌شود. این یك هنر روز و فیلمی عامه‌پسند بود که دقتی ایده‌آل و مهارت هنری چشم افسایی در ساخت آن به کاررفته بود. دو کاراکتر بزرگ فیلم که قرار بود ایده‌هایشان در دو سوی اردوی خوب و بد، کاملا در تقابل با یکدیگر باشند مربوط به آل‌کاپون و جیمی مالون ـ با بازی رابرت دونیرو و شون کانری ـ می‌شدند. یکی خلافکاری ایتالیایی‌الاصل بود که مقیم آمریکا شده بود تا ایده‌های خود را برای کسب ثروت در جهان اعمال خلاف، جامه‌ی عمل بپوشاند و دیگری پلیسی ایرلندی بود که به آمریکا آمده بود تا زندگی راحتی بیابد، اما در همه حال نشان می‌داد که به همان خشونتی معتقد است که باند گانگسترها در نقطه‌ی مقابل او، به آن اعتقاد داشتند. با این تفاوت که مالون برخلاف الیوت‌نس اعتقاد داشت که برای استقرار امنیت در جامعه، باید با سلاح به میدان آمد و زورورزی کرد و در این عرصه از حرف و نصیحت کاری ساخته نیست.

### فواید اندیشیدن

در میان این دو کاراکتر که هردو به تندی اعمال معتقد بودند، الیوت‌نس ـ با بازی کوین کاستنر که نخستین نقش بزرگ زندگی هنری‌اش را تجربه می‌کرد ـ قرار می‌گرفت. او کاراکتری صلح طلب، طرفدار آرامش روح و معتقد به فواید اندیشیدن و طرفدار سرسخت آرمانهای حفظ خانواده و حفظ زن و فرزند توصیف می‌شد. تفاوت کار دی‌پالما با سایر فیلمسازانی که پروژه‌هایی این چنین را در دست گرفته‌اند، این است که او نمی‌خواست تماشاگران را وادار به پرستش شجاعت و اصالت طبع گروه پلیس‌های فدرال کند، بلکه ترجیح می‌داد مردم به چشم آدمهایی عادی که عکس‌العمل‌هایشان شخصی و حتی گاهی توام با اشتباه و تخمین نادرست است، به آنها بنگرند. این انسان سازی متفاوت، کمك کرد تا تسخیرناپذیران به یکی از آثار حماسی جدید سینمای هالیوود بدل شود. نوع نگرش دی‌پالما به مسأله‌ی فاسد بودن معدودی از ایتالیایی‌ها و ایرلندی‌های ساکن آمریکا و نوع مقابله‌ی افراد پلیس با این اشخاص فاسد، به نوعی بسط دهنده‌ی روابطی بود که در فیلم «پدرخوانده۲» اثر عالی کاپولا ـ محصول سال ۱۹۷۴ ـ دیده می‌شد. در فیلم کاپولا، او راجع به اهدافی که اقلیت‌های قومی ساکن آمریکا در گستره‌ی این کشور و نزد سایر ملل تعقیب می‌کنند، نکاتی را بیان داشته بود ولی دی‌پالما نگاهی صریح تر و قصه‌ای خشن‌تر را برگزید. دی‌پالما حتی موثرتر از «تام وولف» قصه نویس یا «سیدنی لومت» کارگردان متبحر چهار دهه اخیر، تجسم کاملی از سیستم زندگی اجتماعی آمریکا طی قرن بیستم را ارائه داد. به نظر دی‌پالماو به روایت تصاویر دو فیلم او، بخشی از این سیستم را پلیس‌های فاسد و رشوه‌گیر تشکیل می‌دهندو آنها همان قدر در بهم ریختن نظم اجتماع مؤثرند که گانگسترهای جاه‌طلب. دی‌پالما طی فیلم «تسخیرناپذیران» پیوسته با این ایده بازی می‌کند و این روال را به شکلی مستمر بازمی گوید، اما به هیچ وجه به نتیجه‌گیری معنوی بر روی این گناهان نمی‌پردازد. طی فیلم، دی‌پالما به کرات تیترها و اخبار روزنامه‌های وقت را با تصاویر منتخب خود به بیننده‌ها انتقال می‌دهد تا آنها نشان وقایع تاریخی و سینمایی را توامان در ذهن داشته باشند و به علاوه از این راه، به «تسخیرناپذیران» وجهه‌ای بزرگ در راه شناخت خوبی و بدی جامعه ارزانی می‌دارد، تو گویی این فیلم بهترین محك برای تشخیص حقانیت «نیکی» و لزوم بکارگیری ادوات لازم برای ابقای آن است. از سوی دیگر، دی‌پالما به جای گرفتن صحنه‌هایی که دربرگیرنده‌ی کشتارهایی بیرحمانه و یا احساسات غلیظ کاراکترهای مثبت نسبت به یکدیگر باشد، به زبان سینما روی می‌آورد و حرفش را از طریق تصویربرداری‌های بدون واسطه و صریح بر زبان جاری می‌کند. سرعت ادیت او در مورد تصاویری که برجای مانده‌اند و امروز به عنوان بخشی از «تسخیرناپذیران» به نمایش درمی‌آیند، صراحت لهجه و قوت اتفاقات و شفافیت و تمرکز نماها و شخصیت قوی بازیگران و نمایش مطلوب‌شان، موجب می‌شود که این فیلم بسیار تاثیرگذار باشد.

## ربط دادن رخدادها

در فیلم بعدی دی پالما که همانا «قربانیان جنگ» باشد، بیننده‌های ژرف نگر و نکته‌پرداز و آگاهان امور سیاسی، از حافظه‌ی قوی این کارگردان و استعاره‌ها و طعنه‌های مستقیمی که برای ربط دادن رخدادهای مختلف به یکدیگر بکار می‌برد، غرق در تعجب می‌شوند. نمای اول فیلم، به سال ۱۹۷۴ دراتوبوسی در آمریکا می‌گذرد. مسافران درحال خواندن روزنامه‌هایی هستند که تیتر بزرگ آنها، این است: نیکسون از سمت خود (ریاست جمهوری آمریکا) استعفا می‌دهد. این صحنه، تماشاگران را به روزهایی که سرشار از شوك‌های سیاسی و باور آوردن تدریجی به عمق فجایع سیاسی دولت آمریکا بود، رجعت می‌دهد. آنگاه بیننده‌ها با شوك‌هایی بزرگتر مواجه می‌شوند و همین که حس قوی موقعیت‌یابی و حادثه‌آفرینی دی پالما شروع به کار می‌کند، صحنه با فلاش بکی رویاگونه به گذشته‌ی «اریکسون» یکی از کاراکترهای اول قصه لبریز می‌شود. اریکسون (با بازی مایکل. جی. فاکس) حالا یکی از مسافران این

اتوبوس در شهر «سان فرانسیسکو» است و فلاش بك، او را به یکی از خاطرات بسیار تلخ‌اش که در جنگ ویتنام رخ داده است، بازگشت می‌دهد. این ساختمان اولیه برای بازگویی قصه، هرگونه احتمال برای خلق احساسات مساعد و روابط مبتنی بر عواطف و به تبع آن، جهت گیری به نفع دولت آمریکا را از بین می برد. به تصمیم دی پالما، «قربانیان جنگ»، فقط به فیلمی نوستالژیك برای سربازان آمریکایی که ایمان آورده اند دولت کشورشان در زمینه‌ی آگاهی دادن به آنها، در مورد جنگ ویتنام مسامحه کرده است، بدل نمی شود، بلکه قصه‌ی ساخته شده توسط او، پیوسته سئوالاتی روانی را مطرح می کند. در فیلم «قربانیان جنگ»، همواره جنگ ویتنام و ماجرای واترگیت به یکدیگر مرتبط نشان داده می‌شوند و در نمایی خاص، که اریکسون با کاراکتری بنام ستوان رایلی و یك افسر سیاهپوست ـ با بازی وینگ ریمس ـ طرف صحبت شده است، این جنگ نتیجه‌ی نابرابری اجتماعی در آمریکا نیز توصیف می شود، تداومی که در کار ارائه‌ی این دیدگاهها دیده می‌شود، به «قربانیان جنگ» به عنوان فیلمی صاحب اندیشه و خط معین فکری، قوت بیشتری را می بخشد. خاطره ها و مطالعات دی پالما، او را قادر می کند که به جنگ ویتنام، به چشمی بسیار عمیق تر بنگرد و فقط وحشت حاصل از آنرا که پیش از این فضای فیلم «حالا، فاجعه»ی فرانسیس فورکاپولا (۱۹۷۹) را قبضه می کرد، مبنای کار خود قرار ندهد. دی‌پالما مانند یك شریك، وارد عالم کابوس های اریکسون می شود و خاطره های او را به شکلی ترسناك تجلی می بخشد. خاطره‌ی تلخ اریکسون طی جنگ ویتنام، مربوط به دزدیدن یك دختر زارع ویتنامی توسط گروهی از سربازان آمریکا و اذیت و ایذایی است که آنها در حق این دختر طی سفرشان در چند منطقه مختلف جنگی روا می‌دارند.

## عمیق ترین بافت سینمایی

نمای آغازین فیلم «قربانیان جنگ» که یادآوری آن حادثه توسط اریکسون را مجسم می کند، عمیق ترین بافت سینمایی است که دی پالما از زمان تکوین و ارائه‌ی فیلم «انفجار» به سال ۱۹۸۱ فراهم آورده است. «انفجار» نیز به نوعی، به تداعی خاطرات مرتبط می شود و بیش از آن، مساله‌ی وجدان اجتماعی و روح آگاه ابنای بشر را به میان می کشد و اینها مقوله‌هایی هستند که بیشتر فیلمهای دهه‌ی ۱۹۸۰ سعی داشتند از آن گریزان باشند. تفاوتی که بین «قربانیان جنگ» و سایر آثار سبك «دلهره»ی دی پالما وجود دارد، تاکید این کارگردان روی عکس‌العمل‌های شدید روحی کاراکترها و بار دراماتیك این واکنش‌هاست. دی پالما پیش از آن، مهارت خود را در ترسیم حالت‌های پارانوئید و چند شخصیتی افراد بیمار به منصه ظهور رسانده بود و حالا فرصتی پیش روی او بوجود می آمد تا هنر شگرف خود را متوجه مسائل حقیقی و قابل لمس جامعه و نزد افراد ظاهراً معمولی آن کند. او به این سبب، مجبور بود بیشتر فرم های کاری پیشین خود را نادیده بگیرد و از دنیای سراب به دنیای مشکلات حقیقی اجتماع پا نهد و ناگزیر تکنیك کارهای کلاسیك هالیوود را پیشه کند. استفاده‌ی او از لنزهای «میکرو ـ تله کاسکوپیك»، وی را قادر ساخت که در عین گرفتن تصاویر کلوزآپ، فضای صحنه را از نقطه‌ای دور نیز داشته باشد و به تشریح جزئیات آنان بپردازد. بسیاری از فیلمهای جنگی، حقیقت گرایی مصنوعی مشکلی دارند و یا کارگردانان آنها، به استفاده از لنزهایی که حالت کدر فیلمهای مستند را به آنها می‌بخشد، روی می آورند. اما «قربانیان جنگ» هیچیك از این دو صفت را ندارد. دی پالما، بجای آن، از شیوه‌ی شفافیت بخشیدن به مراکز تصاویر در عین مات نگه داشتن فضای کلی آنها استفاده می کند و این شیوه که قبلاً به آثار پیشین او فضایی مبهم می بخشید، این بار اثری متفاوت دارد، به طوری که فضای کلی فیلم و تصاویر حاصله را بسیار بزرگ و فراگیر نشان می‌دهند.

## زیاد کردن توقعات

حمله‌ی مستقیم به دختر اسیر ویتنامی ـ با بازی «توی تولی» ـ و زیر پا گذاشتن حقوق مسلم او، به طور آشکار طی فیلم نشان داده نمی‌شود، اما دی پالما با افزودن مفرط بر بار تنش و زیاد کردن توقعات و انتظاراتی که در این زمینه می‌رود و نشان دادن صریح عکس العمل‌ها و اندیشه‌های افراد گروهان، این رخداد را در ذهن بیننده، خواه ناخواه ترسیم می کند. ما همراه با کاراکتر اریکسون که تنها فرد نسبتاً پاك در میان افراد گروهان و مخالف شدید با آزاررسانی به دختر ویتنامی است و به واقع با چشم او، نقشه‌چینی دیگران را نظاره می کنیم و این، فقط به تصویر کشیدن ساده‌ی یك فاجعه از دهها هزار فاجعه‌ی یك جنگ نیست. مایکل جی فاکس که پیش از آن، با فیلم «بازگشت به آینده» ـ محصول سال ۱۹۸۵ ـ در هیات هنرپیشه‌ای ساده برای فیلمهای تخیلی و پر ماجرای معمولی مطرح شده و بعداً در سال ۱۹۹۰ در قسمت‌های دوم و سوم همین فیلم نیز بازی کرد، در نقش اریکسون طی فیلم قربانیان جنگ، بازی سنگین و شکیلی ارائه می‌دهد که کاملاً در تضاد با انتظاراتی است که از هنرپیشه‌ای ظاهراً سطحی همچون او می‌رود. او در نشان دادن وجدان تحت شکنجه‌ی یك فرد، بسیار موفق است. کاراکتر او، کاملاً در تضاد با شخصیت سردسته گروهان نررو است. نررو (با بازی شون پن) فردی پوچگراست که جنگ را جهنم می‌پندارد و می گوید که باید تمام دشمنان را کشت و فرقی هم بین هیچکس قائل نشد، چون در این زندگی افتضاح(!)، هیچ چیز ارزشی والا ندارد. اما مشکل کاراکتر اریکسون این است که اگر در ایذای دختر ویتنامی شرکت نمی‌جوید، نمی تواند مخالفتی مؤثر هم با آن صورت دهد و به این ترتیب است که این حادثه ـ چه موافق و چه مخالف میل او ـ رخ می‌دهد. ممکن است تماشاگران از احساس خشونت گرایی مفرط نررو به حیرت فرو روند و بعضی که در لحظه لحظه‌ی حرفها و حرکات او هویداست موجب نفرت آنها شود، اما در عین حال آنها از شریك شدن در احساس بی‌قوتی اریکسون و ناتوانی او در کمك به دختر بی‌گناه ویتنامی نیز، رویگردان خواهند شد.

## عکس‌العمل سریع

بافتی که دی پالما برای ترسیم این حادثه بوجود می آورد، موجب پس زدن خشونت درون حادثه توسط تماشاگران فیلم نخواهد شد. به یاد داریم که وقتی اولیور استون در قسمتی از فیلم «سالوادور» (۱۹۸۶) پی آمد حمله‌ی سربازان به یك پرستار و قتل او را نشان داد، خواستار دیدن عکس‌العمل سریع و منفی بینندگان بود. او خواستار این بود که تماشاگران به سرعت از این اقدام ناراحت شوند، اما سرعت صحنه‌های قبلی و بعدی به حدی بود که اجازه نمی‌داد بینندگان به طور عمیق راجع به این رخداد به بررسی بنشینند. اما دی پالما در عین ادیت سریع تصاویر و بدون اینکه صحنه‌هایی کشدار بگیرد، ماجرا را چنان پرتاثیر مقابل چشم بینندگان قرار می‌دهد که آنها درك عظیمی نسبت به آنچه کاراکتر اریکسون تحمل کرده، به دست می آورند. به این شکل است که تماشاگران آنچه را که اریکسون دیده است، با تمام وجود درمی‌یابند و رنج بزرگی را که او به هنگام گزارش کردن این فاجعه به مقامهای ارشد می برد و نیز غم ناشی از سرکردن با این خاطره‌ی کشنده در باقیمانده‌ی اوقات زندگی او را، حس می کنند. دی‌پالما درپی آن نیست که احساس گناه اریکسون و جنایت بزرگی که سایر سربازان گروهان مرتکب شده اند، حل و فصل کند، اما لحظه‌ای نمی گذارد که بینندگان، وجدان آگاهشان را در قبال این حادثه بدست فراموشی بسپارند. بخش پایانی فیلم «قربانیان جنگ» که رسیدن سربازان جنایتکار به سزای عملشان و اندیشیدن بیشتر کاراکتر اریکسون به گذشته است حس امیدبرای ساختن وضعی بهتر را نزد بینندگان به وجود می آورد و به همین سبب است که این بخش را با قسمت انتهایی فیلم «کار درست را انجام بده» اثر اسپایك لی قیاس می کنند. هر دو در جناحی ظاهرا متفاوت، یك حرف را به زبان می آورند: ... اینکه آمریکایی‌ها، حتی آنها که به ویتنام نرفته‌اند آن چنان در منجلاب خطاهای اجتماعی ـ سیاسی خود غرق‌اند که لختی فرصت تنفس آزادانه نمی‌یابند و شایسته‌ی این مصیبت نیز هستند. پس از پایان «قربانیان جنگ» که فیلمی سراسر تند و سنگین و مبتنی بر برخورد شدید اندیشه‌ها بود، دی‌پالما حق داشت تصور کند که «جشن آتش سوزان غرور» پروژه‌ای سبك و ساده برای اوست. با اینکه تام وولف در کتاب خود، تشریح مسایلی را همچون کلاس زندگی بورژواها، احساس گناه آنها و فسادی که در زندگی‌شان ریشه دوانده، آورده است، اما دی پالما در لابلای کلام او، گرایش‌هایی آشکار به سمت نوشته‌ها و جهت گیری محققان و نویسندگانی چون «فیلدینگ»، «تاکری» و «دیکنز» راه می یافت. یك کارگردان خوب، باید کاری را انجام دهد که فقط خوانندگان بسیار با هوش یك کتاب به انجام آن همت می گمارند و آن پیوند دادن شیوه‌ی دیدن چیزهای تشریح شده در کتاب، با معانی حرفها و رخدادهاست. تام وولف به عنوان نویسنده‌ی کتاب، خود گرایش‌هایی آشکار دارد و این در احساس همدردی که او با کاراکتر اول قصه‌اش به نام شرمان مك کوی ـ یك تاجر موفق در بازار بورس و ارز ـ می آفریند، متجلی می شود. پایان رمان وولف، بیان مقاله‌ای است که روزنامه نیویورك تایمز راجع به رخدادهای بدیع زندگی مك کوی به رشته تحریر درآورده است اما حتی این نوع نگرش نیز که بیشتر شیوه‌ی نگاه کردن مردمان طبقه متوسط به زندگی افراد مرفه است، ایده آل شخص وولف نیست و به نظر می آید که او، این شیوه را موقتا و از روی اجبار برگزیده است.

## متفاوت با خواستهای نویسنده

تنها چیزی که کارگردانی همانند برایان دی پالما در باره‌ی آن کاملا مطمئن است، دروغ پردازی موجود در نوشته‌های مطبوعات بزرگ و رسمی آمریکاست و به‌این دلیل، اوآنچه ازماجرای کاراکترشرمان مك‌کوی می‌طلبد، متفاوت با خواستهایی است که نویسنده‌ی کتاب در مورد او داشته است. هنر بزرگ دی پالما، به هنگام برگرداندن این کتاب به فیلم، آن است که حس فهیم بودن افراد بورژوا و مرفه را که همواره به اشتباه با آنهاست و گمان می‌کنند حتی با منفعل بودن و مشارکت نکردن در امور زندگی روزمره از همه چیز سر درمی‌آورند، به خوبی بر پرده سینما به تصویر می‌کشد. این بی‌اطلاعی و ادعاهایی از این دست که در جوامع سطح بالای آمریکا و در وسایل ارتباط جمعی این کشور نیز محسوس است، موجب دور شدن هرچه بیشتر افراد این جوامع از حقایق روز می‌شود.

دی پالما برای ترسیم این بی‌اطلاعی، تمام هنر خود را بکار می‌برد و جالبتر این که به همه‌ی سیستم‌های قصه‌سازی هالیوودی که سالها از آنها گریزان و یا در پی تغییر دادن آنها بود، برای قوت بخشیدن به این ترسیم روی می‌آورد. با این‌حساب است که «جشن آتش سوزان غرور» را می‌توان اولین فیلم تمام هالیوودی او برشمرد و این فیلم طوری طراحی و فیلمبرداری و ادیت شده است که یادآور فیلمهای بزرگ مبتنی بر بودجه‌ای کلان است که در آخرین ایام زندگی و کار استودیوهای پیرو سیستم‌های آشنا و معظم فیلمسازی ساخته می‌شدند. آخرین نمونه‌های این نوع کارها را می‌توان «عقاب جوان»، «یك رویای آمریکایی»، «جاستین» و «بهترین همه چیز» دانست که جملگی دچار ضرر مالی هنگفتی شدند و سقوط تجاری سنگینی داشتند. «جشن آتش سوزان غرور»، حالت بی گناه و سیمای پرشکوه فیلمهای دهه ۱۹۶۰ کمپانی فوکس قرن بیستم را دارد. در آن زمان، سینماروهای ساده دل می‌پنداشتند که در این فیلمها، بنای آزادیخواهانه‌ای را می‌یابند که در تضاد کامل با احساسات هرج و مرج گرایانه و یا دیکتاتورمآبانه‌ی روز اروپاست. شاید ربط دادن سیمای فیلمهای آن زمان با کار جدید دی پالما، از عهده‌ی هرکسی ساخته نباشد، اما می‌توان آنرا به روشنی حس کرد. دی‌پالما بجای تاکید بر دیالوگ کاراکترها و اهمیت قایل شدن برای آنها، از شیوه‌های فیلمسازی دهه ۱۹۶۰ و روش‌های جلا دادن به تصاویر و محیط که مختص پرورندگان سیستم‌های بزرگ فیلمسازی گذشته بود، سود می‌جوید وطوری براین شیوه‌ها تاکید می‌ورزد که توجه بینندگان بشتر به حرف‌هایی که کاراکترها به زبان می‌آورند، جلب می‌شود. استراتژی کار او همسو با شیوه‌ای است که پیش از آن در آثار بسیار خوب دیگرش، همانند «خشم»، «انفجار» و حتی «کاری» به کار برده بود. بخش ۵ دقیقه‌ای آغازین فیلم «جشن آتش سوزان غرور» با بخش ۵ دقیقه‌ای «حادثه در کوپاکابانا» طی فیلم بسیار خوب «رفقای خوب» مارتین اسکورسیسی برابری می‌کند، اما روال متفاوتی را برای ادای نکات مورد نظر انتخاب می‌کند.

## شیوه نگرش تازه

برنامه‌ی کار دی پالما، این است که با شرح دادن تمام جزئیات وقایعی که در کوتاه مدت موجب سقوط کاراکتر شرمان مك کوی - با بازی تام هنکز - از اریکه‌ی قدرت و اعتبار می‌شود، شیوه‌ی نگرش تازه‌ای به بینندگان ببخشد و حتی به نظر می‌رسد که او طی فیلم در حال تجزیه و تحلیل دیدگاه نویسنده‌ی کتاب نیز هست. این درست است که تمام منتقدان به اصطلاح لیبرال، از این که فیلمسازی به خود جرات داده است داستانی مبتنی بر قدرت زوال‌گرای سفیدپوستان غیر معتقد به اصول را به فیلم برگرداند، به شدت شکایت می‌کردند، اما دی‌پالمای بی‌توجه به حرف آنها، می‌دانست که تمام بخش‌های قصه، ویژگی‌های یك کار کلاسیك هالیوودی را دارند. با این حساب، او ترجیح داد برای یك بارهم که شده، کاملا در دام سیستم‌های فیلمسازی هالیوود بیفتد و از این طریق، شکوه تصاویر یك فیلم بزرگ مبتنی بر این سیستم‌ها را فراهم آورد و گرداگرد آن، مجموعه‌ای تفریحی را که افراد بورژوا و مرفه توصیف شده در قصه برای خود خلق می‌کنند، ترسیم کند. دی پالما برای اینکه انتظارات سینماروها را افزایش دهد، بسیاری از حقه‌های تصویری خود را به کناری می‌نهد و از آن جمله است استفاده‌ی مستمر از لنزهای وایدانگل و افکت‌های اسپلیت اسکرین. وولف، با تشریح کاملا روشن سیمای کاراکترهای قصه‌اش مخالفت داشت، اما دی پالما می‌خواست تصاویر را مستقیم‌تر و ساده‌تر کند، در عین حال، شاید این کارگردان اهل ریسك، در ترسیم کاراکتر قاضی بیکن راه اعتدال را طی نکرده باشد. این کاراکتری است که احتمالا تام وولف طی کتابش از روی شخصیت جسی جکسون حقوقدان سیاهپوست آمریکا و کاندیدای ریاست جمهوری این کشور در دوره‌ی انتخاباتی ۱۹۸۴ طراحی کرده است، اما دی‌پالما به شکلی کاملا متفاوت او را ترسیم می‌کند. حسن کار دی پالما این است که او شیوه‌ی خاص نگرش خود را شامل تمام کاراکترهای قصه می‌کند و کاریکاتور واره‌هایی که از این طریق خلق می‌شوند، ریشه درمسایل تجسّمی و غیرحقیقی حاکم بر هالیوود دارند. این کاراکترها، مطمئناً ارتباط و تشابهی با شخصیت‌های خلق شده در «کیو.اند.ا» و «پرنس شهر» آثار سالهای ۱۹۹۰ و ۱۹۸۱ سیدنی لومت و یا «میت وان» و «هشت مرد در بیرون» آثار سالهای ۱۹۸۸ و ۱۹۸۹ جان سیلز ندارند. در این آثار لومت، قرار است حقایق موجود در کرانه شرقی نیویورك بازگو شوند و کاراکترها سرسخت و گوینده‌ی این حقایق هستند و در فیلمهای مورد اشاره‌ی سیلز، حقایق تاریخی بر پرده مجسم می‌شوند. تماشاگرانی که با شیوه‌ی قصه‌گویی مبتنی بر استیل (نماد کامل آن در کارهای داگلاس سیرك، ژاك دمی و راینر ورنر فاسبندر دیده می‌شود) ناآشنا هستند، روش کار دی پالما را طی این فیلم نمی‌پسندند. آنها لبه‌ی تیز انتقاداتی را که دی پالما از نوع زندگی افراد مرفه بعمل می‌آورد، پس می‌زنند، چرا که موجب دوری‌شان از کاراکترهای رویایی ساخته شده در هالیوود می‌شود، اما حقایق را باید پذیرفت.

## خالق خطوطی جدید

و حقایق چیزهایی هستند که دی پالما طی تمام سالهای کارش به عنوان فیلمسازی نوجو پذیرفته است. او امروز پس از سه دهه کار در سینمای مستقل و سپس سینمای وابسته به کمپانی‌های بزرگ، بینشی را دارد که خود خالق خطوط جدیدی در فیلمسازی است و فرق او با کسانی که صرفا تعقیب کننده‌ی خطوط شناخته‌شده هستند، در همین مورد است. از نظر خبرسازی و تداوم در ساختن فیلمهایی که یا چیزی به هنر سینما اضافه کرده اند و یا جامعه امروزرا به شکلی متفاوت شکافته اند، شاید فقط مارتین اسکورسیسی با دی پالما برابری کند، اما در نوع بیان و در زبان سینمایی که دی پالمان برای خود برگزیده است، شریکی برای او نمی‌توان یافت. این که بعضی‌ها آرزو می‌کنند او تندی طبیعت خود را محو کند و این خصوصیت و یا خصوصیت دیگر خود را کنار بگذارد، همانند گرفتن ادوات کاری و ابزار فکری از یك کارگردان است و این اتفاقی است که حتی در زمان کار نزدیك دی پالما با کمپانی‌های بزرگ - از زمان فیلم تسخیر ناپذیران (۱۹۸۷) به بعد - رخ نداده است و شاید هرگز رخ ندهد. با این حساب، شاید دی پالما تا آخرین روز کار خود، همانند «فرد زینه‌مان» در اندیشه‌های خود و نوع تفکر خود مستقل بماند.

## بازگشت به حیطه‌های آشنا

جدیدترین و آخرین کار دی‌پالما که در ماه سپتامبر ۱۹۹۲ عرضه شد، علاوه بر استقلال فکر، از بازگشت وی به حیطه‌ی آشنای کاری‌اش، یعنی همانا ساختن فیلم‌های سبك دلهره سخن می‌گوید. شاید طبیعی بود که دی‌پالما پس از شکست تجاری فیلم «جشن آتش‌سوزان غرور» و انتقادی که بسیاری از دست‌اندرکاران سینما از این اثر او صورت دادند، به سمت همان محیط کاری گذشته‌اش، به جایی که با آن بیشتر از هر جایی آشنا است، باز گردد. دی پالما که در تمام دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰، در عرصه‌ی فیلم‌های سبك دلهره گردش و سیر کرده بود، برای اینکه موفقیت تجاری و حیثیت کاری‌اش را احیا کند، بار دیگر ساختن فیلمی از این سبك را در دست گرفت. این فیلم، «ریزینگ کین» نام دارد و بار دیگر مانند برخی آثار سابق خود او و کارهای آلفرد هیچکاك، راجع به آدمی چند شخصیتی است. در لابلای این فیلم مهیج که کارشناسان به آرامی بر آن مهر تایید زده‌اند و همواره بر ارزش‌های آن تاکید بیشتری صورت گرفته است، «جان لیتگو» نقش این فرد چند شخصیتی را با مهارت بازی می‌کند. «ریزینگ کین» که تا بهار سال ۱۹۹۳ بر پرده سینماهای اروپا بود، فصل جدیدی را در زندگی هنری دی پالما می‌گشاید که بدلیل اینکه ایده‌های مطرح شده در آن چندان جدید نیست، شاید آن را راهی متفاوت و بدیع برای وی نامید. اما شاید این آغاز یك دوره جدید کاری برای این کارگردان همیشه نوجو باشد.



# پیکرهٔ زبانی[۱] در فرهنگ‌نگاری[۲]

● باربارا آن کیفر
● حسن هاشمی میناباد

- چه پیکره‌هایی را در تألیف فرهنگ می‌توان به کار گرفت؟
- مزایای استفاده از مواد مکتوب در استخراج اطلاعات برای تدوین فرهنگ چیست؟
- منابع شفاهی کدامند و به چه طریقی مواد مطلوبی برای یك «فرهنگ» فراهم می‌شود؟
- گویشور کیست و تفاوت اطلاعات فراهم آمده از طریق او با منابع مکتوب و دیگر منابع شفاهی چیست؟
- چگونه می‌توان از فرهنگهای همکاران دیگر در تألیف فرهنگ سود برد؟
- چگونه می‌توان فرهنگهای موجود را برای تدوین فرهنگهای جدید به کار برد؟
- چهار نوع پیکره کدام‌اند؟
- تفاوت عمدهٔ پیکره‌های زبانی OED و W3 در چیست؟

**الف. منابع اطلاعات**

آگاهی از چگونگی طراحی فرهنگ و سامان آن به درك بهتر کار برنده[۳] از آن یاری می‌رساند. بسیاری از استفاده کنندگان فرهنگ اطلاع اندکی از اقدامات فرهنگ نگار[۴] در تدوین فرهنگ دارند و با وجود این، براین عقیده اند که فرهنگ، موثقترین مرجعی است که اطلاعاتی در مورد معانی، املا، دستور، تلفظ و جز آنها را فراهم می‌کند.

فرهنگ نگار نه در خلوت تنهایی خود می‌نشیند و «فرهنگ می‌نویسد» و نه فرهنگ نگار حرفه‌ای کار دیگران را رونویسی می‌کند. منبع اصلی اطلاعات فرهنگ نویس[۵] پاره گفتار[۶]های اهل زبان است. این پاره گفتارها ممکن است به صورت نوشتاری (کتاب و نشریات) باشند یا به صورت گفتاری، که بر روی نوار ضبط یا بر روی کاغذ ثبت شده باشند. یادگیری زبان از طریق اکتساب صورت می‌گیرد نه از راه توارث؛ این موضوع بدین معنی است که دانش و تسلط زبانی اهل زبان با یکدیگر متفاوت است. فرهنگ نگار باید تفاوتها و دگرگونیهای زبانی را ثبت کند و در رویارویی با این چالشها منابع فراوانی را که به کارمی برد از هم متمایز سازد.

انواع گوناگون پیکره‌هایی که می‌توان در تألیف فرهنگها به کار گرفت عبارت‌اند از: منابع نوشتاری و گفتاری از دوره‌های زمانی مختلف (مانند انگلیسی باستان، انگلیسی میانه)، موضوع / حوزهٔ تخصصی (مانند کامپیوتر، تکنولوژی پیشرفته)، و متن (مثل فرهنگهای ویژهٔ شکسپیر).

رابرت کاودری[۷] در سال ۱۶۰۴ اولین فرهنگ انگلیسی را تحت عنوان Table Alphabetical با ۲۵۰۰ واژه تألیف کرد. کاودری که در اغلب موارد این واژه‌ها را از فهرستهای واژگانی لاتین رونویسی کرده بود، سنت «سرقت ادبی»[۸] در فرهنگ نویسی[۹] را آغازید که هنوز هم ادامه دارد. این سنت به این دلیل کماکان رایج است که تهیهٔ فهرست لازم برای فرهنگهای عمومی[۱۰] به همت تجربهٔ خود فرهنگ نگار بسیار مشکل است؛ و فرهنگ خود منبع مهمی است از مواد مکتوب که نمی‌توان از آن چشم پوشید.

بی‌مبالاتی است اگر فرهنگ‌نگار فهرستهای واژگان[۱۱] را در فرهنگهای دیگر بازبینی نکند. حتی بعضی از ناشران این اجازه را به هیئت فرهنگ‌نگاری خود می‌دهند که تعاریف[۱۲] و ریشه‌شناسیهای[۱۳] فرهنگهای دیگر را رونویسی کنند و سپس آنها را ویرایش و بازنویسی نمایند. گرچه این کار برخوردی حرفه‌ای نیست.

**الف ـ ۱. منابع نوشتاری**

متون نوشتاری منبع اصلی گردآوری بایگانی واژگانی[۱۴] است که عناصر زبانی از میان آن استخراج و بر روی برگه‌هایی[۱۵] ثبت می‌شوند. تصمیم فرهنگ نویس در مورد دامنه و نوع واژگانی که به توصیف آن می‌پردازد این موضوع را معین می‌کند که عناصر زبانی از چه نوع متونی استخراج شوند. فرهنگ نگار باید تصمیم بگیرد کدام گونهٔ زبانی را می‌خواهد توصیف کند؛ و کدام دورهٔ تاریخی زبان، تفاوتهای جغرافیایی، گویشهای طبقاتی[۱۶]، گویشهای اجتماعی[۱۷]، و مواد ویژه‌ای را می‌خواهد وارد فرهنگ خود کند. برای مثال، فرهنگ عمومی جامع[۱۸] باید حوزهٔ گسترده‌ای از منابع نوشتاری را به کار گیرد که ابعاد و گوناگونیهای زبانی را باز نمایاند. برای فرهنگ کوچك عمدتا باید از متونی استخراج کرد که به اعتقاد ویراستاران آن کاربرد معیار و مناسب زبان آن دوره را دربردارند.

زمان و منابع مالی محدودیتهایی را در این مورد تحمیل می‌کنند؛ وگرچه کاربرد هر دو نوع متون متنوع و متون تخصصی ارجح است، متون متنوع عملی‌ترین منبع هر فرهنگی است.

**الف ـ ۲ ـ الف. تکیه بر متون نوشتاری**

فرهنگ نویسان معمولاً بر متون نوشتاری تاکید می‌کنند، زیرا در این صورت واژه‌ها در بافت کامل خودشان در دسترس‌اند. بر واضح است که متون ادبی باید استخراج شوند، اما متون حقوقی، علمی، و بازرگانی را هم باید استخراج کرد. روزنامه‌ها و نشریات ادواری بندرت به منزلهٔ موادی دارای ارزش ادبی تصور می‌شوند، ولی قدر مسلم این که اطلاعات روزآمد[۱۹] بسیاری را در مورد موضوعات گوناگونی در بردارند. فرهنگ نگار باید از عبارتهای «اتفاقی» و واژه‌ها، کاربردها، اصطلاحات عامیانهٔ جدید و موقت بر حذر باشد.

**الف ـ ۲ ـ ب. استفاده از متون قابل خوانش رایانه‌ای[۲۰]**

امروزه بسیاری از کتابها و نشریات ادواری به شیوه چاپ فتوکمپوزیسیون رایانه‌ای[۲۱] حروفچینی می‌شوند که نسخه‌های قابل خوانش رایانه‌ای را به دست می‌دهند. بانکهای اطلاعاتی[۲۲] مجموعه‌ای از اطلاعاتی که به منظور بازیابی[۲۳] سریع آنها در کامپیوتر ثبت می‌شوند ـ مواد روزنامه‌ها، مجله‌ها، کتابها، کاتالوگها، نشریات تخصصی و علمی را برای فرهنگ نگاران و ناشران فرهنگ فراهم

می‌آورند. همچنین می‌توان این مواد را به روشهای خاصی تایپ کرد و آن را به کامپیوترهای خوانندهٔ نشانه‌های نوری[۲۴] داد ـ کامپیوتری که نشانه‌های تصویری[۲۵] را از طریق دستگاه حساس به نور تشخیص می‌دهد، آنها را از هم متمایز می‌کند و در حافظهٔ خود ثبت می‌نماید. سپس این متون را می‌توان در پایانهٔ نمایش تصویری[۲۶] ارزیابی کرد. این بخش از کامپیوتر دستگاه درونداد ـ برونداد[۲۷] است که از یك لامپ نوری کاتدی و یك صفحه کلید[۲۸] استفاده می‌کند. دستگاه چاپ فتوکمپوزیسیون رایانه‌ای پیکرهٔ بسیار عظیم و متنوعی از متون قابل خوانش رایانه‌ای را فراهم می‌آورد که بسیاری از آنها می‌توانند بایگانی شواهد و مثالهای[۲۹] فرهنگ را تشکیل دهند.

متون قابل خوانش رایانه‌ای در موارد دیگر هم می‌توانند به فرهنگ نگار یاری برسانند، زیرا این متون را می‌توان برای تهیه فهرست بسامدی[۳۰] واژه‌ها به کار گرفت. این نمایه فهرستی است از واژه‌های یك متن که به ترتیب الفبایی آرایش یافته‌اند و معمولاً بافت پیشین و پسین واژه‌ها را نشان می‌دهند. فهرست بسامدی بسامد وقوع و کاربرد واژه‌ها را به دست می‌دهد که در تعیین دامنهٔ فرهنگ، و نیز مفهومها[۳۱] و کاربردهای واژه‌ها مفید هستند.

**الف ـ ۲. منابع گفتاری (شفاهی): استخراج از منابع شفاهی و کاربرد**

فرهنگ نویس همچنین می‌تواند از روایتهای شفاهی، تك گوییها، پاسخهای استخراج شده از مصاحبه‌ها، گفتگوهای دو نفره، گفتگوهای جمعی، مباحثات، مذاکرات، و برنامه‌های ضبط شدهٔ رادیویی و تلویزیونی استفاده کند. منابع شفاهی برای فرهنگهایی که در صدد ثبت گونه‌های گویشی[۳۲] و منطقه‌ای[۳۳]، کاربرد محاوره‌ای،[۳۴] و ثبت صحیحتر و دقیقتر تلفظ هستند حائز اهمیت خاص است.

اگر فرهنگ نگار اهل زبان یا گویندهٔ زبان مورد توصیف نباشد، استفاده از گویشور[۳۵] در تهیهٔ فرهنگ بسیار مفید است. گویشور کسی است که فرهنگ نگار سئوالهایی را دربارهٔ زبان خود او از او می‌پرسد. پاسخ مثبت یا منفی گویشور برای فرهنگ نویس بسیار کارساز و کمککار به شمار می‌آید.

**الف ـ ۳. استفاده از آثار پیشین**

**الف ـ ۳ـ الف. استفاده از فرهنگهای دیگر**

فرهنگها باید بر پایهٔ فرهنگهای پیشین تألیف شوند. فرهنگ نگاران انگشت شماری، حتی با مجموعهٔ شواهد و مدارك تقریباً کامل، خطر اغماض از مواد ارزشمندی را که در آثار پیشینیان یا فرهنگهای همکاران آنها گرد آمده می‌پذیرند. به هر حال، این امر نقض مقررات حق طبع است و رونویسی اثر شخص دیگر از نظر حرفه‌ای کاملاً خلاف قواعد حرفه‌ای محسوب می‌شود.

فرهنگ نگار حرفه‌ای از اطلاعات فرهنگهای دیگر به منظور بازبینی و مقایسه استفاده می‌کند؛ به هر تقدیر، نباید حتی یك واژه را هم بدون بازبینی تمام جزئیات از فرهنگهای دیگر نقل کرد. بازبینی فرهنگهای دیگر به فرهنگ نگار کمك می‌کند تا کامل بودن یا نبودن منابع خود را مشخص سازد.

فرهنگ نگار مجموعه‌هایی از مواد دیگر در بارهٔ زبان را نیز می‌تواند به کار بَرَد که در تدوین فرهنگ در دسترس او قرار دارد. برای مثال، ویراستاران **فرهنگ تاریخی انگلیسی امریکایی** (دبلیو.کریجی و جی.آر. هالبرت[۳۶] ۱۹۴۴ ـ ۱۹۳۸) در تحقیق خود از چندین جلد کتاب در مورد واژگان انگلیسی امریکایی، **فرهنگ انگلیسی آکسفورد**[۳۷] (OED)، و کتابهایی در بارهٔ اختصاصات انگلیسی امریکایی سود بردند. متأسفانه فرهنگ نگاران انگشت شماری از کمك فرهنگهای پیشین و آثار همکارانشان در مقدمهٔ کارشان قدردانی می‌کنند. پیشنهادهایی در بارهٔ برپایی یك بایگانی متنی[۳۸] (ترجیحاً کامپیوتری) مورد بحث است، اما هنوز هم فکر بایگانی مرکزی به تحقق نپیوسته است. مواد واژگانی و متون قابل خوانش رایانه‌ای مشترك بین فرهنگ نگاران مشوق تألیف فرهنگهای بهتر و مانع رونویسی فرهنگی از فرهنگ دیگر خواهد شد، چرا که کامپیوتر آن قدر اطلاعات را سریعتر (وصحیحتر) فراهم می‌سازد که فرهنگ نگار استفاده از بایگانی کامپیوتری را بمراتب مفیدتر از رونویسی از فرهنگهای دیگر می‌یابد.

لازم است که فرهنگ نگار به منظور همگام شدن با واژه‌ها و معانی جدید و نیز تحولات زبانی به طور کلی و برای برنامه‌های خوانش فرهنگ، هر ساله انبوه عظیمی از مواد چاپی را مرور کند. فرهنگ نگاران با در نظر داشتن دامنه این کار خطیر، استفاده از کامپیوتر را آغازیده‌اند، در زمانی که تدوین مطلوب فرهنگ مستلزم گردآوری، بایگانی و بازیابی توده عظیم مواد است، فرهنگ نگارانی هستند که همچنان به طور انفرادی کار می‌کنند.

البته ناشران بزرگ فرهنگ سنت دیرینهٔ کاربرد چاپهای قبلی فرهنگهایشان را در تهیه برنامه‌ها و طرحهای نوین و ویرایش مجدد ادامه می‌دهند. برای مثال، ویراست دوم فرهنگ بین‌المللی نوین وبستر[۳۹] در تهیه ویراست سوم فرهنگ بین‌المللی نوین وبستر[۴۰] (W3) مورد استفاده قرار گرفت.

**الف ـ ۳ ـ ب. استفاده از منابع دیگر: مشاوران فرهنگ**

منبع دیگر اطلاعات فرهنگ را هیئت کارشناسانی در حوزه‌های تخصصی علوم تشکیل می‌دهد. این امر سنت معمول طرحهای تألیف فرهنگهای جامع واغلب فرهنگهای عمومی دانشگاهی[۴۱] و رومیزی[۴۲] به شمار می‌رود. این مشاوران هیئت فرهنگ نگاران را در انتخاب صحیحترین عناصر واژگان تخصصی برای فرهنگ راهنمایی می‌کنند.

**الف ـ ۴. گزینش منابع برای پیکره‌های خاص**

پیکره‌های زبانی را می‌توان به چهار نوع تقسیم کرد:

الف: پیکرهٔ مربوط به گونه‌های زبانی

ب: پیکرهٔ مربوط به دوره‌های زبانی

پ: پیکرهٔ مربوط به موضوع / حوزهٔ تخصصی

ت: پیکرهٔ متنی خاص

نوع پیکرهٔ زبانی به دامنهٔ فرهنگ منوط است، اما می‌تواند به محدودیتهای زمانی و مالی هم وابسته باشد. W3 و فرهنگ زبان انگلیسی رَندِم هاؤس (RHD)[۴۳] فرهنگهایی هستند که منابعی از گونه‌های زبانی را به کار گرفته‌اند، ویراست دوم فرهنگ انگلیسی نوین بارن‌هارت (۱۹۸۰، سی.ال. بارن هارت و اس. استاین متز)[۴۴] شواهدی را از دورهٔ زمانی ۱۹۷۹ ـ ۱۹۷۳ در بر دارد، فرهنگ تکنولوژی اطلاعاتی نوین رندم هاؤس[۴۵] (۱۹۸۲) پیکره‌ای از موضوع و حوزهٔ تخصصی را به کار گرفته است، از جمله فرهنگهایی که براساس متون خاصی نوشته شده‌اند عبارت‌اند از: فرهنگ اساطیر یونان و روم (۱۹۷۸، ام. استاپلتون، نیویورك، انتشارات بل)[۴۶] و همچنین فرهنگهای مختلف درباره شکسپیر و آثارش.

فرهنگ نگار همچنین باید تصمیم بگیرد تا چه حدی مدخلهای[۴۷] قدیمی،[۴۸] مهجور،[۴۹] و گویشی را وارد کند. این امر او را در گزینش متون براساس ترتیب تاریخی، اهمیت تاریخی، و شمول افراد، جایها، یا زمان خاصی یاری می‌رساند.

**ب. دو مثال**

**ب ـ ۱. استفادهٔ OED از منابع**

تدوین فرهنگ در موارد بسیار اندکی به شیوه‌ای کاملاً متفاوت ـ شیوه‌ای که بسیار مشکل است و سالهای سال وقت می‌برد ـ انجام گرفته است. هدف فرهنگ انگلیسی آکسفورد، طرح فرهنگ نگاری عظیم، این بود که معانی واژه‌ها، و شواهد تاریخی از متون مکتوب به منظور تأیید و اثبات آن معانی را به خواننده عرضه دارد. ویراستاران این فرهنگ می‌خواستند برای نشان دادن تحول معنایی هر واژه‌ای اولین وقوع آن را در نوشته‌های انگلیسی (و آخرین وقوع را در صورت مهجور شدن آن)، همراه با شواهدی در طول تاریخ به دست دهند.

در روزهای آغازین کار OED فردریك جیمز فِئرنیوال،[۵۰] ویراستار آن، توانست صدها متون مربوط به انگلیسی میانه و برخی متون انگلیسی باستان را تهیه کند که بدون آن فراهم آوردن تاریخ اولیهٔ بسیاری از واژه‌های انگلیسی ناممکن می‌بود. کمیته‌ای فهرستی از کتابهایی که باید خوانده می‌شد تهیه کرد. آنها را به داوطلبان تحویل داد، و برگه‌های یکدستی را به منظور نوشتن شواهد برای استخراج کنندگان فرستاد. شاید دیگر هیچ فرهنگی به اندازهٔ OED نتواند از چنین تعداد معتنابهی از خوانندگان داوطلب بهره‌مند شود، اغلب نقاط جهان دچار اوضاع اقتصادی دشوارند و افراد زیادی با وقت آزاد و کافی وجود ندارند تا در شرایطی که فعالیتشان به شهرت و ثروتشان چیزی نمی‌افزاید، چنین کار عظیمی را انجام دهند. در دوران پیش از جنگ جهانی اول طبقهٔ مرفه و تحصیلکردهٔ بر جمعیتی وجود داشت که اهمیت فرهنگی با آن اهداف را در می‌یافت و کمك به تهیهٔ آن را افتخاری برای خود می‌دانست.

نکته مهم دیگری که باید به خاطر داشت این است که OED الگوهای معدودی را در محدودیت استخراج سامان داد. ویراستاران این فرهنگ خوانندگان را در گزینش واژه‌ها چنین راهنمایی می‌کردند:

اگر به واژه‌ای برخورد می‌کنید که آن را نادر، مهجور، قدیمی، جدید، خاص، یا بکار رفته به شیوه‌ای خاص می‌یابید، شاهدی برای آن بنویسید. مواردی را یادداشت کنید که نو بودن یا کاربرد خاص واژه‌ای را نشان می‌دهند یا به طور ضمنی می‌رسانند، یا به عنوان واژه‌های مهجور یا قدیمی نیازمند توضیح‌اند، که به

این ترتیب، تاریخ اولین و آخرین کاربرد تعیین می‌شود. هر قدر که می‌توانید برای واژه‌های معمولی، بویژه وقتی که به طور معنی داری به کار رفته باشند و بافت آنها معنی خود آنها را توصیف کند یا به طور ضمنی برساند شاهد نقل کنید.

برای مثال، اگر شما داوطلب این کار می‌شدید، استخراج واژگانی را که نویسندهٔ معروفی به کار گرفته بود به شما محول می‌کردند. بر طبق قواعد، اگر با واژه‌ای برخورد می‌کردید، آن را همراه با جمله‌ای که در آن وقوع داشته است روی یك برگهٔ کاغذ می‌نوشتید و منبع آن را ذکر می‌کردید. انتظار می‌رفت داوطلبان تا آن قدر که محدودیت زمانی اجازه می‌داد واژه‌های معمولی و بافت آنها را یادداشت کنند. برگه‌ها به محض رسیدن به دفتر OED، مرتب می‌شدند و به منظور مطالعهٔ نهایی توسط ویراستاران بایگانی می‌شدند.

هیچ فرهنگ نویسی به اندازهٔ OED از منابع سود نبرده و آنها را به کار نگرفته است. گرچه W3 هم از اصول تعریف نگاری به کمك بافتی که واژه در آن وقوع می‌یابد پیروی کرد، همان اصول OED، مریام ـ وبستر نتوانست ارتشی از داوطلبان را به کار گیرد، و تعداد داوطلبان آن بسیار اندك بود.

همچنین به خوانندگان OED گفته شد که این قواعد به درجات گوناگون در مورد متون مختلف قابل اعمال است و این که مشکلات این کار خطیر در میان خوانندگان متفاوت خواهد بود. شواهد واژه‌ها عاملی اساسی در تعیین معانی و ردیابی تاریخ آنها تلقی می‌شد. OED به چیزی نایل آمد که هیچ فرهنگی قبل یا بعد از آن دست نیافته است و بسیاری از این دستاوردها را مدیون خوانندگان داوطلب است.

### ب ـ ۲. استفادهٔ W3 از منابع

فیلیپ.بی.گوو[51]، سرویراستار W3 می‌گوید تعاریف این فرهنگ عمدتاً بر شواهد کاربردی‌ای استوار است که در طول ۲۷ سال بعد از چاپ ۱۹۳۴ همین فرهنگ از رهگذر مطالعهٔ نظام‌مند کتابها، مجله‌ها، روزنامه‌ها، نشریه‌ها، کاتالوگها گردآورده شد. گوو به استفاده از OED، فرهنگ تاریخی انگلیسی امریکایی، و فرهنگ تاریخی اصطلاحات انگلیسی امریکایی تألیف میتفوردمتیوس[52] (۱۹۵۱) به عنوان منابع کار خود اعتراف کرد.

ویراستاران W3 همچنین موادی را از فهرست بسامدی کتاب مقدس، آثار نویسندگان امریکایی و انگلیسی، کتابهای ویژهٔ اقوال مشهور، کتابهای کتابخانه‌ها، و منابع فرهنگی خود مریام ـ وبستر استخراج کردند، حتی کتابهای کتابخانه‌های خصوصی ویراستاران و مشاوران W3 نیز مورد استفاده قرار گرفت.

این فرهنگ انحصاراً بر پایهٔ آثار ادبی شکل نگرفت ـ این مسئله یکی از انتقاداتی بود که در مقالات متعددی بعد از انتشار علیه آن اقامه شد.

فرهنگهای اختصاصی، واژه‌نامه‌ها[53]، نمایه‌ها[54]، و فهرستهای واژگانی به منظور تعیین بسامدی و/یا وجود واژه‌های خاص بررسی شدند. مریام ـ وبستر تنها فرهنگهای خود را موثق می‌دانست تا واژه‌ها را بدون تردید از آنها استخراج کند. هیچ واژهٔ دیگری بدون بازبینی گسترده در متون فراوان به منظور تأیید لزوم شمول آن در فرهنگ ثبت نمی‌شد. و نیز دانشمندان و کارشناسان، همانند چاپ دوم W3، در تصمیم گیری در بارهٔ دامنه فرهنگ، و به عنوان تعریف نگاران[55] اولیهٔ اصطلاحات خاص مربوط به رشتهٔ تخصصی آنها مورد مشورت قرار گرفتند.

عمده‌ترین تفاوت پیکره‌های W3 و OED در این است که OED تنها منابع ادبی ـ متون آثار مرجع، کتابهای داستانی و غیرداستانی دارای ارزش ادبی ـ را به کار گرفت. W3 در تلاش برای به دست دادن توصیف صحیح از چگونگی کاربرد رایج زبان به خوانندگان خود از منابع بیشتری ـ برنامه حرکت اتوبوسها، نوارهای موسیقی، مجلات و روزنامه‌های مختلف ـ استفاده کرد.

### پ. نتیجه گیری

گردآوری مواد وظیفهٔ اولیهٔ فرهنگ نگار است. از شیوه‌های مختلفی می‌توان در تعیین دامنهٔ انتخابی ومحدود کردن اطلاعات پیروی کرد. پیکره را می‌توان ازطریق تحدید واژگان به تعدادی از متون محدود کرد. فهرستهای بسامدی واژگان معیار تحدید به شمار می‌روند که محدودیتی را در مورد تعداد مشخصی از رایجترین و متداولترین واژه‌ها برقرار می‌کنند. موارد دیگر عناصری که در امر محدود کردن دامنهٔ فرهنگ می‌توان حذف کرد عبارت‌اند از صورتهای اشتقاقی، واژه‌های بیگانه، اسامی خاص، و واژه‌های خارج از گویش انتخابی یا واژه‌هایی که در بین تمام گویشها مشترك نیستند. فرهنگ‌نویس با استفاده از مواد استخراج شده به گزینش، ساخت و آرایش مدخلها می‌پردازد. استخراج اطلاعات بسیار وقت‌گیر و زمان‌بر است و فرهنگ نگار به منظور رسیدن به اهداف خود با توجه به زمان و منابع مالی موجود، باید خطوط کلی طرح را مشخص و برنامه‌ریزی کند که چگونه و کدام منابع مورد استفاده قرار گیرند.

---

### یادداشتهای مترجم

۱. مترجم همه جا فرهنگ‌نگاری را معادل Lexicography گرفته است. عده‌ای از زبانشناسان و پژوهشگران اخیرا معادل «واژگان نگاری»، شاید به قیاس واژگان شناسی برای Lexicology، را برای آن برساخته‌اند. این معادل صوری و غیرپویا از رهگذر کاربرد برخی از صاحب‌نظران تداول بیشتری یافته است، در این جا شواهدی در تأیید معادل پویای «فرهنگ‌نگاری» را از فرهنگها و کتابهای مربوط به این رشته می‌آوریم:

a. Lexicography principles and practice of dictionary - making (R.R.K. Hartmann (1983) Lexicography: principles and practic London: Academic press.)

b. ~ the writing and making of dictionaries (LDOSE 1987)

c. ~ dictionary - making (The Concise Oxford Dictionary 1983)

d. ~ the study and practice of dictionary - making (واژه‌نامهٔ الفبایی اصطلاحات فرهنگ نگاشتی انگلیسی تألیف جنیفر رابینسون ضمیمهٔ منبع ترجمهٔ حاضر)

e. ~ ... the art and science of dictionary - making (David Crystal (1988) A Dictionary of Linguistics and Phonetics.) New york: Basil Blackwell. lexis (ذیل مدخل)

f. ~ the writing or compiling of dictionaries (RHD)

g. ~ 1: the editing or making a dictionary 2: the principles and practices of dictionary making (W3)

۲. Corpus مجموعه‌ای است از اطلاعات زبانی نوشتاری و یاگفتاری که فرهنگ نگار به منظور توصیف فرهنگ نگاشتی از آن استفاده می‌کند. به بیان دیگر، هر مجموعهٔ خام اطلاعات زبانی که از طریق پژوهش عملی یا با گردآوری متون مکتوب به دست می‌آید. فرهنگ‌نگاران این داده‌ها را برای توصیف زبانی، و زبانشناسان به منظور نظریه‌پردازی در مورد ویژگیهای واجی، خطی، دستوری، واژگانی، و معنایی تجزیه و تحلیل می‌کنند.

3. Dictionary user

4. Lexicographer

۵. Dictionary - maker مترجم معادل این اصطلاح نه‌چندان تخصصی را «فرهنگ‌نویس» گرفته است، گرچه «فرهنگ‌ساز» هم می‌توان گفت. تفاوت فرهنگ‌نگار و فرهنگ‌نویس عمدتا در این است که فرهنگ‌نگار به علم فرهنگ‌نگاری، واژگان‌شناسی و معناشناسی به‌طور اخص و زبانشناسی به‌طور اعم مجهز است؛ حال آنکه فرهنگ‌نویس عموماً محقق عادی، و گاه به گفتهٔ مرحوم سعید نفیسی «محقق تحقیق ناکرده»‌ای است که فرهنگی را تدوین و تالیف می‌کند.

6. Utterance

7. Robert Cawdrey

8. Plagiarism

9. Dictionary - making

10. General dictionary

11. Word list

12. Definition

13. Etymology

14. Lexical archive

15. Slip

16. Class dialect

17. Social dialect

18. Unabridged / Comprehensive

19. Up-to-date

20. Machine / Computer - readable text

21. Computer - driven photocomposition

22. Data base

23. Retrieval

24. Optical character reader

25. Graphic character

26. Visual display terminal

27. Input - output device

28. Keyboard

29. Citation / qoatation / illustration

30. Concordance

31. Sense

32. Dialectal - variant

33. Regional variant

34. Collequial use

35. Informant

36. Dictionary of American English on Historical Principles (W.Craigie, J.R.Hulbert)

37. Oxford English Dictionary

38. Textual archive

39. Webster's New International Dictionary

40. Webster's Third New International Dictionary

41. General college dictionary

42. Desk dictionary

43. Random House Dictionary of the English Language

44. The Second Barnhart Dictionary of New English (C.L Barnhart, s. Steinmetz)

45. The Random House Dictionary of New Information Technology

46. A Dictionary of Greek and Roman Mythology. (M.Stapleton)

47. Entry

48. Archaic

49. Obsolete

50. Frederick James Furnivall

51. Philip B.Gove

52. Dictionary of Americanisms on Historical Principles (Mitford Mathews)

53. Glossary

54. Index

55. Definer

# اعدام

■ میلووان جیلاس

■ ترجمهٔ اسدالله امرایی



تقریباً هر شب برای سرکشی به ستاد فرماندهی که خارج از شهر زیر برف و یخ مدفون شده بود، می‌رفتم. ستاد با همه چیز جز جنگ رابطه‌اش را قطع کرده بود. جنگ بی‌توجه به خونریزی و فلاکت و ادبار مردم و سرمایی که استخوان می‌ترکاند، توفنده و بی‌ترحم همه چیز را درهم می‌کوفت و سکوت دلگیر دشت را می‌آشفت.

ارتش انقلابی که از برابر نیروهای آلمانی عقب می‌نشست وارد منطقه تحت اشغال ایتالیایی‌ها شد و همانجا استقرار یافت. بخشی از نیروهای ایتالیایی که در میان برف و یخ از نیروهای اصلی جدا مانده بودند در مقابله با نیروهای انقلابی تارومار شدند و بقیه هم عقب نشستند. انقلابیون تصمیم گرفتند زمستان را در آبادی بمانند و تجدید قوا کنند تا بهار که از راه می‌رسید به مناطقی که از آن رانده شده بودند برگردند. گرچه آلمانی‌ها با تکمیل عملیات پاکسازی و نسق‌گرفتن از جماعت کار خود را تمام شده می‌دانستند، اما نیروهای ضدانقلاب تحت حمایت آنها، رضایت نمی‌دادند. برای آنها هم مثل انقلابیون مبارزه تا پای جان ادامه داشت.

اخباری به بخش می‌رسید که مشتی از ضدانقلابیون در ساحل سمت راست دست به تحرکاتی زده‌اند. رودخانه از کوه سرچشمه می‌گرفت و خروشان و کف‌آلود راه می‌گشود و انسانهایی از یك نژاد و با یك زبان و سنت را به دو گروه خصم تشنهٔ خون تقسیم می‌کرد. ضمناً ایتالیایی‌ها هم بیکار نماندند. ساکنان شهرها و روستاهای اطراف به جنب و جوش افتادند و بارو بنه خود را بستند. هیچ اطمینانی به آینده نبود. مردم از روی غریزه تهاجم را حس می‌کردند. تهاجم ارتشی دیگر و برقراری نظم و قدرتی دیگر که می‌آمد تا نفس همه را در سینه خفه کند.

نخستین درگیریها در ساحل به وقوع پیوست. ماموران ستاد زخمی‌ها را به پشت جبهه تخلیه کردند. دم‌کلفتها پیش از همه گریختند.

ستاد فرماندهی سروته کارهایی را که هنگام عملیات احتمال داشت به خوبی از عهده انجامشان برنیایند، هم‌آورد. همه اطلاعات و گزارشهای طبقه‌بندی نشده و اسلحه بدون مهمات را زیر خاك پنهان کردند. دستورات لازم به عوامل اطلاعاتی، سیاسی و نفوذی شفاهاً ابلاغ شد. زندانی‌ها و کسانی هم که مظنون به همکاری با دشمن بودند تکلیفشان روشن بود.

داخل ستاد آشوبی به پا بود و سگ صاحبش را نمی‌شناخت. عجله و تشنج دم به دم شدت می‌یافت. گاه یك دستور سه بار تکرار می‌شد. بخشی از آشفتگی به خاطر موقعیت ستاد در وسط صحنه درگیری بود. مقر ستاد خانه معلمی بود که همین چند روز قبل با گلوله دخلش را آورده و مادر و زن و سه تا از بچه‌هایش را در مرغدانی گل هم چپانده بودند. آنها که همه چیز را از کف رفته می‌پنداشتند با این ترق و تروقی که راه افتاد از شوق انتقام در پوست خود نمی‌گنجیدند.

آن شب طبق معمول برای بازرسی ستاد رفته بودم همان آشفتگی و سردرگمی را حس کردم. غشغشه مسلسل دشت را پر کرده بود. صدای انفجار نارنجکها هوا را می‌درید. مادر معلم معدوم مرا که دید، نگاهی غضبناك به من انداخت و دست نوه‌اش را کشید و به داخل کلبهٔ تاریك کشاند. افسر نگهبان گزارش کرد که نفرات ستاد هنوز از مأموریت برنگشته‌اند و «استراخینیا» کارپرداز ستاد در بیشه پشت خانه محکومین به مرگ را خلاص می‌کند.

نمی‌دانستم تا رسیدن نفرات ستاد چه کار کنم. به امربردستور دادم اسبها را به اصطبل ببرد تا نچایند. راه افتادم و سراغ «استراخینیا» رفتم. قبلاً شاهد اعدامهای زیادی بودم. دژخیمان و محکومین برایم تازگی نداشتند. دیده بودم آدمها را دست بسته می‌گذارند سینهٔ دیوار و با تیر می‌زنند... خلاص!

خواستم سروگوشی آب بدهم مبادا اعدام و دفن محکوم طوری انجام شود که بعداً به دست دشمن گزك بدهد و از آن علیه ما استفاده تبلیغی کنند. همهٔ کارها باید طبق نظم و صحت انجام شود.

در میان بیدستان سیاهی هیکل دو مرد به چشم می‌خورد. لابد «استراخینیا» و محکوم بودند. پنجاه متری با من فاصله داشتند. وقتی رسیدم کنار آبگیر قد راست کردند، انگار حضور من مانع کار غیرمعمولشان بود. در اولین برخورد حس نمی‌کردی یکی دژخیم و دیگری محکوم باشد. نزدیکی گور و خانه باعث حیرتم شد. خوب که نگاه کردم دریافتم با توجه به سنگلاخ بودن محیط و جریان آب مجاور ستاد، جایی مناسب‌تر از آن پیدا نمی‌شود.

با این حال نتوانستم جلوی خودم را بگیرم و از عمق کم گور ایراد گرفتم. «استراخینیا» با دلخوری لبهایش را کج تاباند و گفت: «لابد انتظار دارید قبرش را هم من بکنم. خودش می‌گوید خسته شده و اندازهٔ قبر را هم پسندیده و دلش نمی‌خواهد بیش از این بکند. حالا اگر می‌خواهد در قبر کم‌عمق خاك شود گور باباش ما چرا غصه بخوریم. من کلی کار دارم. سه تا وامانده دیگر هم هستند که باید پیش از تاریکی از شرشان راحت شوم.»

«استراخینیا» را از مدتها قبل می‌شناختم. پروندهٔ دهقان را هم خوانده بودم. «استراخینیا» هیجده سال را شیرین داشت، ولی صورت بچگانه‌اش او را کم سن و سالتر نشان می‌داد. در ده به دنیا آمده بود و در چهارده سالگی برای کار به معدن رفته بود. از آنجا که در ارتش انقلابی کارگران قحط کارگر بود حسابی تحویلش گرفته بودند.

چهارشانه و سرخ و سفید بود. بین دخترهای ده کلی هواخواه سینه‌چاك داشت. با روراستی و یکرویگیش همه به او علاقه‌مند می‌شدند. شور و علاقه‌اش باعث شد که او را از حوزهٔ حزبی بیرون بکشند و به ستاد ببرند. در ستاد مسئول کارپردازی شد. تازگی‌ها غیر از کارپردازی محکومین به اعدام را هم خلاص می‌کرد. خودش داوطلب شده بود. شمار اعدامها روز به روز افزایش می‌یافت. او که در این کار هم قابلیتهایش را نشان داده بود، قید همه کارهای دیگر را زده بود.

خودش می‌گفت دل پری از ضدانقلابیون دارد. اوایل جنبش، او را گرفته و کتك مفصلی بهش زده بودند. حالا دلش می‌خواست انتقام بکشد و آنها را بچزاند. شاید راست می‌گفت، ولی تمام ماجرا این نبود. «استراخینیا» برخلاف سایر کارپردازها علاقه‌ای به کتاب و سخنرانی و برنامه‌های آموزشی و به عبارت دیگر ارتقاء سطح ایدئولوژیك نشان نمی‌داد. او قلع و قمع ضدانقلابیون را به عنوان راهی برای به رخ کشیدن خودش و طرفداری از انقلاب برگزیده بود.

راهی برای ارضای خودش و بستن زبان بقیه. بی‌تردید از آدم‌کشی لذت نمی‌برد، اما کار خود را با مهارت و دقت و نفرتی سرد انجام می‌داد.

تازه اگر او نمی کشت قحط جلاد نبود؛ فقط حسن کارش این بود که چون و چرا نمی کرد.

کار او چندان غیرعادی نبود و طبق دستور انجام می گرفت. اما همهٔ نفرات ستاد فرماندهی آن را کاری غیرمعمول و نه چندان دلچسب می‌دانستند. کشتن دشمنی که با او چشم در چشم نمی افتی شاید چندان دشوار نباشد. بمباران شهرها و روستاها با کشتن فردی خاص آن هم از چند قدمی فرق می کند. محکوم هرچه و هرکه باشد با دژخیم خود نوعی ارتباط انسانی برقرار می کند. نگاهش، ظاهرش و رفتارش آدم را وامی‌دارد که چند لحظه‌ای به خود اید و فکر کند. بچه‌های ستاد به «استراخینیا» احترام می گذاشتند، اما در برخورد با او راحت نبودند و نمی‌توانستند با او انس بگیرند و خودمانی بشوند. اما او چندان اهمیتی نمی‌داد. از کارش راضی بود و گاه با نوعی شیطنت بچگانه آنهایی را که دل خوشی از کارش نداشتند، مسخره می کرد و سر به سرشان می گذاشت.

دهقان فلک‌زده پشت خطوط رزمی انقلابیون گرفتار شده بود. مأموران گشت می گفتند برادرزن یکی از فرماندهان دشمن است و مدتی هم برای دشمن خبرچینی می کرده. مطلب دیگری را نتوانستند گردنش بگذارند. پیرمرد مدعی بود برای خرید توتون به منطقه آمده، اما توتون در منطقه حکم کیمیا را داشت. تازه اگر راست هم می گفت چه تضمینی وجود داشت که دیده ها و شنیده هایش را به دشمن گزارش نکند. حالا چه قدر اطلاعات جمع کرده بود، بماند. هیچ کس به خود اجازه نمی‌داد، محض خیرخواهی جان دیگران را به خطر بیندازد. پیرمرد را باید خلاص می کردند.

دهقان مرد تنومند و قوی‌هیکلی بود. پنجاه سال را شیرین داشت. سروکلهٔ تراشیده و ریش انبوه و گل‌آلودش هیبت سنگی و پرابهتی به او می بخشید. عجیب آنکه مثل برّه سرش را پایین انداخته بود و بی‌هیچ اعتراضی فرمان می برد. چشمم که به او افتاد هیبتش مرا گرفت. ترس برم داشت. دست و پایش باز بود. با یك مشت می‌توانست کلك جلاد خود را بکند و جان به در ببرد. آسمان ابری بود، اما ماه گاه و بیگاه بیرون می آمد و دشت در روشنایی مهتاب می لرزید. برف سنگین تا کمر آدم می‌رسید. «استراخینیا» سختش بود با پوتین در میان برف برود. پیرمرد چرا نمی‌جنبید؟ سر در نمی‌آوردم. اگر به آب می‌زد جان به در می برد. اما انگار جادو شده بود. تقدیر مرگ را پذیرفته و به آن تن داده بود. عصیان و شورش کار هر کس نیست. آن هم علیه نیروی سازمان یافته و مجهز. همه کس نمی‌توانست در برود. آنهایی که درمی‌رفتند بیشتر ترس مردن داشتند تا عشق به زندگی.

اما پیرمرد اسیر طلسمی دیگر شده بود. آرامش و خونسردی و حرکات موزون و حرفهای شمرده شمرده‌اش و از همه اینها گذشته راحتی و خودمانی بودن «استراخینیا» پیرمرد را اسیر می کرد. این آشنایی، پیوندی بین «استراخینیا» و قربانی‌اش پدید آورده بود. کاری در پیش بود که باید با هم تمامش می کردند و وقت تنگ بود.

برق امیدی در چشمان پیرمرد ندیدم. «استراخینیا» فکرش را هم نمی کرد که بتوانم اجرای کار را به تعویق بیندازم.

بعد از آن جواب سربالایی که به من داد خونسرد رو به دهقان کرد و گفت: «آهای همشهری، بجنب! وقت نداریم. نه من و نه تو نمی‌توانیم جلوی این کار را بگیریم. کاری است که باید بشود؛ ردخور هم ندارد. مثل بچهٔ آدم لباسهایت را دربیاور. لباسهایت خوب و آبرومندانه است. چرم کفشهایت حرف ندارد. حیف نیست افراد ما از سرما سگ‌لرز بزنند و کفشهای گرم و نرم تو زیر خاك بپوسد!؟»

دهقان حرف او را تایید کرد، انگار منتظر همین حرف بود، گفت: «خیلی خوب برادر! جوش نزن. الان آنها را درمی آورم. راستی شرم‌آور است که کفشها و لباسهای من زیر خاك بپوسد.»

لباسهایش را درآورد و یکی یکی روی هم گذاشت. کفشها و لباسها را با دقت روی کپه خاك تازه‌ای که روی برف ریخته شده بود گذاشت. سینهٔ ستبر و پرمویی داشت. شکایتی نکرد. در آن سرمای بی‌پیر که سنگ می‌ترکید، ایستاد و نفسی تازه کرد. زیرشلواری پشمی‌اش را درنیاورد و همانجا ایستاد و گفت: «استراخینیا! برادرجان! آقایی بکن و از این شلوارم بگذر. هم از تو خجالت می کشم و هم درست نیست برهنه خاکم کنند.»

استراخینیا قبول کرد، ولی از اینکه پیرمرد در حضور من او را برادر صدا زد دلخور شد و گفت: «برادر بی برادر! ما نه رفیقیم و نه همخون. شلوارت هم سگ‌خور! درست نیست درش بیاوریم.»

هرچه به خودم فشار آوردم از «درست نیست» استراخینیا سردرنیاوردم. از آن حرفهایی بود که بر اثر کثرت استعمال به کلی بی‌معنی شده بود. از طرف دیگر مفهومی خاص را القا می کرد. نشان می‌داد که چیزی یا کاری و در این جا کندن شلوار محکوم، با قانون و مقررات نوشته و نانوشته نمی‌خواند. قانونی که در ارتش و ستاد فرماندهی انقلابیون هم بی‌چون و چرا اعتبار داشت. کارپرداز ستاد هم مراعات آن قانون را می کرد. از حرف او نتیجه گرفتم که طبق رسوم و سنن دفن مردهٔ برهنه صورت خوشی ندارد.

«استراخینیا» تپانچه را بیرون کشید. با دست چپ هیکل پیرمرد را لب گور میزان کرد. بی‌خیال می گفت: «اینجا نه! کمی آن طرف؛ خیلی خوب، تکان نخور! می‌دانی اگر همین جا بایستی گلوله که به ملاجت بخورد یك راست توی قبر ولو می شوی و زحمت مرا کم می کنی. دم غروبی حوصلهٔ نعش‌کشی ندارم.»

پیرمرد انگار تازه فهمیده بود که قرار است چه بلایی سرش بیاید. به لرزه افتاد. ریش و سبیل انبوه دهانش را پوشانده بود. به زاری افتاد: «به من رحم کن! من بدبختم. بیچاره‌ام. بچه‌هایم یتیم می‌شوند. زن و بچه‌ام را به کی بسپارم. به من رحم کن!» قبر کم‌عمق پشت سرش دهان باز کرده بود.

زنجموره‌اش مرا به یاد زندگی مشقت‌بار و تلخ دهقانان انداخت. دلم به حالش سوخت. می‌توانستم به «استراخینیا» دستور بدهم اجرای حکم را به تعویق بیندازد و از فرماندهی ستاد رسیدگی مجدد به پرونده را بخواهم. در هر صورت باید این افکار را از خود می‌راندم. هر نوع مسامحه و ترحم به مخالفین از جمله همین دهقان بخت‌برگشته، روح مبارزه را تضعیف می کرد و به وحدت صفوف سربازان خودمان لطمه می‌زد.

«استراخینیا» چه فکری می کرد؟ لابد تصور این امر را هم به خود راه نمی‌داد. تپانچه‌اش را بالا آورد و تخت پیشانی او چسباند. تا من و پیرمرد به خود بیاییم ماشه را چکاند. دهقان دراز به دراز داخل گور وارفت. بدنش به پیچ و تاب افتاد. خرخر خاموش شوندهٔ مرگ از سینه‌اش بیرون می‌زد. خس‌خس نفس می کشید و در خاك به خود می‌پیچید. استراخینیا معطل نکرد، تپانچه را در جیب عقب چپاند. بیل را برداشت و به کف دست تف کرد و تندتند خاك را روی او ریخت.

داد زدم: «چه کار می کنی؟ او که هنوز نمرده است!»

«استراخینیا» دست از خاك‌ریختن برداشت و گفت: «به درك که نمرده است. من کارم را خوب بلدم. چنان توی کله‌شان می‌زنم که نمیرند. درست وسط چشمهایش می‌زنم رو به پایین. لم کار دستم آمده؛ رو به پایین که بزنم مغزش نمی‌پوکه و گیج می شود. این حیف نان اگر مرگ را جلوی چشم خود نبیند، چه فایده‌ای دارد. اگر مرگ را حس نکند به چه دردی می‌خورد؟ باید زنده زنده خاکش کنم تا مزه مرگ را حس کند. همان بهتر که سگ‌کش بشود. نکند انتظار دارید ناز و نوازشش کنم!»

نفهمیدم چکار می کنم. اختیار از کف دادم. با عصبانیت تپانچه‌ام را بیرون کشیدم و پیرمرد را به گلوله بستم. چند تیر زدم، یادم نیست. آنقدر زدم تا پیرمرد از پیچ و تاب افتاد و آرام گرفت.

«استراخینیا» دادش درآمد و گفت: «چرا گلوله‌ها را حرام می کنی؟ این راهزن که ارزش گلوله را ندارد. باید مرگ را با پوست و گوشت و استخوان حس کند. حیف نیست یك مرتبه جانش دربرود!»

خشاب تپانچه را عوض کردم و آن را در غلاف گذاشتم. بی آنکه حرفی بزنم به ستاد برگشتم.

من با مرگ و احساس تلخی که به جان آدم می‌ریزد آشنا بودم. همه جا را سکوت گرفته بود انگار گرد مرگ پاشیده بودند. آدم دلش می گرفت. فقط مرگ بود و مرگ. آن شب تا وقتی به ستاد نیامده بودم چنان حسی نداشتم.

صدای رگبار مسلسل خاموش شده بود و رودخانهٔ یخزده با صدایی یکنواخت راه خود را می‌رفت و دمی آرام نمی گرفت. خانه و انباری و نهالهای برهنه در مهتاب جلوهٔ رازآلودی داشتند.□

پانویس

* Milovan Djilas the Execution, Short Story International, May 1964, New York.

میلوان جیلاس از نویسندگان زبده و خوش‌ذوق و قریحهٔ یوگسلاوی (سابق) است. وی بعد از آنکه به انحراف ایدئولوژی متهم شد، بارها به زندان افتاد و مورد آزار و اذیت قرار گرفت. حتی نام او را از فرهنگ نویسندگان یوگسلاوی حذف کردند و آثارش از کلیه کتابخانه‌های کشور جمع‌آوری شد. اما هیچ یك از این مجازاتها نتوانست زبان تند و تیز و همچنین نیش قلمش را کند کند.

# اسناد
# مدرسهٔ موسیقی

شهلا آذری



از مطبوعات دیگر...

### ...مات، تشکیل

...بین سالهای ۴۹ـ۱۲۴۸ ش، در روزگار وزارت ...رالدوله، مدرسهٔ موزیك، تحت نظر وزارت معارف ...یس شد. این مدرسه را مسیو لومر فرانسوی در ...لفنون اداره می‌کرد. وی از روسای موزیك گارد ...هوری فرانسه بود که از طرف دولت ایران برای ...م و تربیت شاگردان و تربیت و تشکیل دسته‌های ...یك نظام به ایران اعزام شدند. و چند سال قبل از ...یس مدرسه به ایران آمده بود. چون فارسی ...دانست میرزاعلی اکبرخان نقاش باشی ...ن الدوله) که معلم فرانسه و نقاشی بود به سمت ...می لومر منصوب گردید و درس موسیقی نظری ... که برای شاگردان می‌گفت به صورت سئوال و ...ب به فارسی ترجمه می‌کرد و اولین کتاب تئوری موسیقی را به سبک جدید نوشت...

**«چون آن زمان کلیهٔ دروس دارالفنون، خصوصاً قسمت مدرسهٔ موزیك (بواسطهٔ اینکه در ایران سابقه نداشت) دارای برگرام مرتبی نبود تحصیلات فن موزیك از جهت کتاب و اثاثیه و آلات موزیك مواجه با اشکالات می گشت و نظر به اینکه معلم کافی موجود نبود و مسیو لومر هم بخوبی از عهدهٔ تکلم بزبان فارسی بر نمی آمد دورهٔ تکمیل این فن به ۱۵ سال طول کشید.»**

در ابتدا رئیس و معلم مدرسه مسیو لومر بود و مدرسه ۲۵ شاگرد داشت و دروس غیرموسیقی تدریس نمی‌شد و در قسمت فنی، نظری (شامل مقدماتی و عالی) و در قسمت عملی، پیانو، ویلن و اسبابهای برنجی و چوبی تعلیم داده می‌شد و منظور از تعلیم شاگردان تربیت متخصص برای رهبری دسته‌های موزیك نظام و شرط ورود فقط داشتن سواد فارسی بود. لباس و ناهار نیز به شاگردان داده می شد. الگوی لباس شاگردان مدرسه، لباس افراد گارد جمهوری فرانسه بود. فارغ التحصیلان این دورهٔ مدرسه به دریافت درجات نایب اولی، سلطانی، و یاوری نایل می آمدند و به غیر از یك نفر از ایشان که مأمور قزاقخانه شد، دیگران به سربازخانه و توپخانه انتقال یافتند و عهده‌دار ریاست و معاونت دستهٔ موزیك گردیدند.

پس از فوت مسیو لومر و بعضی پیشامدهای دیگر (از جمله انقلاب مشروطه) مدرسهٔ مزبور منحل گردید. در سال ۱۲۹۴ ش بنا بر پیشنهاد سرتیپ غلامرضا خان

مین باشیان (سالار معزز)[۴] وزارت معارف با بودجه‌ای مختصر، که ماهیانه بالغ بر هفتاد تومان می‌شد، یك کلاس موزیك در دارالفنون تأسیس نمود. آن کلاس، به واسطهٔ ترقی و پیشرفتی که کرد، پس از دو سال در همان دارالفنون مبدل به یك مدرسه به نام «مدرسهٔ موزیك» گردید که دارای یك رئیس و یك ناظم بود. برای تعلیم دروس موسیقی، گذشته از سرتیپ غلامرضا خان، که سمت ریاست داشت، از اشخاصی چون میرزا حسین خان، سلیمان خان، ابراهیم خان، و پس از مدتی سرتیپ نصراله‌خان مین باشیان[۵] به عنوان مدرس استفاده شد.

**«در این مدرسه، دروس نظری موسیقی (مقدماتی و عالی)، پیانو، اسبابهای زهی، اسبابهای برنجی و بادی و در قسمت غیر موسیقی، فارسی، فرانسه، عربی، حساب، شرعیات و نیز مشق خط تدریس می‌شد و نظر مدرسه در این دوره تربیت شاگردان برای رهبری ارکستر و دستجات موزیك نظام بود و شرط ورود داشتن تصدیق نامهٔ شش سالهٔ ابتدایی.»[۶]**

دورهٔ مدرسه ابتدا شش سال بود. در ۱۳۰۵ ش دو سال بر آن افزوده شد تا اگر یکی از شاگردان دورهٔ هشت ساله آن را طی کرد موفق به اخذ تصدیق عالی گردد.[۷] این تصدیق برابر دیپلم بوده است[۸] همچنین به شاگردانی که استعداد بیشتری از خود نشان می‌دادند مدال علمی تعلق می‌گرفت تا از دیگران ممتاز باشند.[۹]

به موجب طرحی که ارائه شد، قرار براین شد که شاگردان اول، دوم و سوم سیکل به طور مجانی در مدرسه پذیرفته شوند.[۱۰] اغلب تمامی شاگردانی که در مدرسه پذیرفته می‌شدند از وضع مالی خوبی برخوردار نبودند و این مساله برای آنان مشکلاتی ایجاد می‌کرد. لذا مسئولین مدرسه تصمیم گرفتند جهت کمك به دانش آموزان بی بضاعت مدرسه، نظامنامه‌ای تدوین و اجرا کنند که به موجب آن در صورت داشتن شرایط ورود به مدرسه به هر دانش آموز ماهی یك تومان کمك خرج تحصیل و سالی دو دست لباس داده شود.[۱۱]

تا سال ۱۳۰۵ ـ ۱۳۰۶ ش محصلان مدرسه ۵۴ نفر بودند و فارغ‌التحصیلان آن یازده نفر، که ده نفر آنها با سمت ریاست و معاونت در دسته‌های قشون مشغول خدمت شدند و یك نفر هم در مدرسهٔ موسیقی به معلمی مشغول گشت. به موجب طرحی که از طرف مدرسه به نظام وظیفه عمومی ارائه شده بود معلمان و محصلان مشمول خدمت نظام، مادام که به تحصیل و تدریس اشتغال داشتند از انجام خدمت نظام معاف می‌شدند.[۱۲]

در ۱۳۰۷ مدیریت مدرسهٔ موزیك به علینقی خان وزیری واگذار شد و مدرسه که تا آن روز به مدرسهٔ موزیك معروف بود، «مدرسه موسیقی دولتی» نامیده شد.[۱۳]

در سال ۱۳۰۸ ارکستر آن مدرسه تشکیل گردید و تدریس ارکسترشناسی، آهنگ سازی، و پیانو هم به عهدهٔ وزیری بود که شامل موسیقی ایرانی و غربی می‌شد.[۱۴] دروس موسیقی عبارت بود از: موسیقی نظری و عملی و پاره‌ای دروس غیرموسیقی. دورهٔ این مدرسه ۵ سال بود و متوسطه کامل شناخته می‌شد و عدهٔ شاگردان در آخر سال تحصیلی ۱۳۱۱ ـ ۱۳۱۲ شمسی ۳۷ نفر بود که ۵ نفر از آنان فارغ التحصیل شدند. بودجهٔ مدرسه همان بودجهٔ سابق به اضافهٔ ماهی ۱۵۰ تومان بود. شاگردان لباس مخصوص نداشتند و آنچه سابقاً برای لوازم‌التحریر به آنها داده می‌شد حذف گردیده بود.[۱۵]

**«اساسنامهٔ تدریس عبارت بود از نظری، موسیقی مقدماتی و عالی؛ و اصطلاحات موسیقی به زبان ایتالیایی بود. در ابتدای سال تحصیلی ۱۳۱۲ ـ ۱۳۱۳ ش، مدرسهٔ موسیقی دولتی به پیشنهاد مهدیقلی هدایت، مبدل به مدرسهٔ عالی موسیقار شد و ریاست آن به علینقی خان وزیری واگذار شد. بودجهٔ سالانهٔ آن بالغ بر ۲۵۱۰۰۰ ریال گردید. بار دیگر این مدرسه تغییر نام یافت و در ۱۷ اردیبهشت ۱۳۱۳ ش مبدل به «هنرستان موسیقی» شد.»[۱۶]**

در ۱۷ آذر ۱۳۱۳ رضا خان ریاست و ادارهٔ امور هنرستان موسیقی را به سروان غلامحسین خان مین‌باشیان تفویض کرد. در این تاریخ عدهٔ دانش آموزان ۲۸ نفر و بودجه همان بودجهٔ قبلی با معلمین سابق بود و چون اواسط سال بود در برنامهٔ مدرسه تغییری صورت نگرفت.

**«تا این تاریخ موسیقی ایران با موسیقی فرنگی مخلوط بود ولی با ترتیباتی که مین‌باشیان داد این دو موسیقی از یکدیگر تفکیك شدند. در اول سال تحصیلی ۱۳۱۴ ـ ۱۳۱۵ ش، نظر به این که اساس و پروگرام هنرستان موسیقی و طرز تدریس و تعلیم بر وفق ممالك متمدن باشد پروگرام تازه‌ای تنظیم و مقررات جدیدی به پیشنهاد مین باشیان به اجرا گذارده شد.»[۱۷]**

این قراداد به قرار زیر بود:

۱) تأسیس کلاس جدید برای تربیت معلمین سرود؛ ۲) تهیهٔ نظامنامهٔ مخصوص برای هنرستان موسیقی مطابق مدارس عالیه اروپا؛ ۳) تأسیس شعبه موزیك نظام و هنرستان موسیقی برای تعلیم افسران موزیك؛ ۴) تأسیس دوره ابتدایی در هنرستان؛ ۵) تأسیس مجله مخصوص موسیقی.[۱۸]

شاگردان هنرستان به سه گروه تقسیم می‌شدند:

۱) شاگردان دورهٔ ابتدایی (در دو مرحلهٔ ابتدایی و مقدماتی) که بر طبق موازینی که اعلان می‌شد از سوی وزارت معارف برگزیده می‌شدند و سنشان بین ۶/۵ تا ۹ سال بود. و در سه کلاس اول، دوم و سوم ابتدایی تحصیل می‌کردند. بعد مرحلهٔ مقدماتی بود که پیشرفته‌تر از ابتدایی محسوب می‌شد. طرز تعلیم موسیقی در دورهٔ ابتدایی طوری بود که برای دانش آموز زحمت تعلیم و تعلّم نامحسوس بود و بیشتر تعلیمات از طریق تقویت حس شنوایی دانش آموز صورت می‌گرفت. در این مرحله دانش آموز به تدریج آمادهٔ تعلیمات فنی می‌گردید و در نیمهٔ دوم ابتدایی (مقدماتی) آلات موسیقی مناسب در دسترس دانش آموز گذاشته می‌شد. در این دوره برنامه‌های دروس مانند دیگر دبستانها بود، جز آنکه چند ساعت موسیقی به طور فوق برنامه تدریس می‌شد و، همانطوری که پیش از این ذکر شد، چون جنبه ذوقی هم داشت برنامهٔ دیگری مثل انجام حرکتهای ورزشی با موسیقی وخواندن سرودهای دسته جمعی نیز در برنامه گنجانده شده بود که دانش آموز مجذوب شده و تحمیلی بر او نبود:[۲۰]

۲) برای پذیرش شاگردان دورهٔ متوسطه، داشتن تصدیق نامهٔ ابتدایی شرط لازم بود. طول مدت تحصیلی مانند سایر دبیرستانها شش سال و علاوه بر دروس موسیقی علمی و عملی دروس غیر موسیقی نیز در برنامه گنجانده شده بود.[۲۱]

دورهٔ متوسطه از سال چهارم به ۳ شعبه تقسیم می‌شد: الف) شعبهٔ مقدمات تخصص در ساز و آواز؛ ب) شعبهٔ مقدمات تخصص در کمپوزیسیون و مدیریت ارکستر و موزیك هارمونی؛ ج) شعبهٔ آموزگاری سرود و موسیقی.

۳) دورهٔ عالی این هنرستان مرحلهٔ تکمیل رشته‌های تخصصی موسیقی به حساب می‌آمد. مراحل پیشرفته‌تر، مرحلهٔ استادی و تعالیم مربوط به آن بود که حدود دو سال به طول می‌انجامید.[۲۲] اگر احیاناً یکی از محصلان مدرسه، ذوق و قریحهٔ لازم را در فراگیری دروس از خود نشان نمی‌داد با تأیید ریاست مدرسه به مدارس دیگر معرفی می‌شد.[۲۳] بنا به تصویب وزارت معارف درس ورزش نیز به سایر دروس اضافه در برنامهٔ درسی منظور شد.[۲۴]

در ابتدای تأسیس مدرسهٔ موسیقی، موسیقی نظامی نیز با سایر مواد درسی ادغام شده بود ولی در سال ۱۳۱۷ ـ ۱۳۱۸ این شعبه بخش جداگانه‌ای را به خود اختصاص داد از لحاظ مقررات با دیگر شعبه‌های مدرسه متفاوت بود و دروس نظامی نیز در برنامه گنجانده شده بود. دورهٔ آن ۸ سال بود به ۶ سال دورهٔ متوسطه و دو سال دورهٔ عالی طول می‌کشید.[۲۵] در اواسط سال ۱۳۱۸ «ادارهٔ موسیقی کشور» تأسیس یافت و سرپرستی هنرستان نیز به آن محول شد.[۲۶]

برای احراز شغل آموزگاری موسیقی و سرود، داشتن گواهی نامهٔ دورهٔ متوسطه لازم بود.[۲۷] نظر به کمبود آموزگار در مدرسه و افزایش تعداد دانش‌آموزان طرحی به مورد اجرا گذاشته شد که به موجب آن فارغ‌التحصیلان دورهٔ متوسطهٔ هنرستان مشمول قانون تربیت معلم و دارای امتیازات فارغ‌التحصیلان دانشسرای مقدماتی می‌شدند تا بدین ترتیب با رتبهٔ یك آموزگاری استخدام شوند.[۲۸] غیر از آموزگاری حتی مشاغل اداری نیز به برخی از هنرجویان تفویض می‌شد.[۲۹]

ساختمان مدرسه استیجاری بود و طبیعتاً با افزایش تعداد دانش آموزان، کمبود فضای آموزشی مشخص می‌شد.[۳۰] ساختمان مدرسه و همچنین دانش‌آموزان از طرف مأمورین صحیه و بهداشت مورد معاینه قرار می‌گرفتند تا از سلامت محصلین اطمینان حاصل نمایند و در صورت مشاهدهٔ بیماری به مراکز درمانی گزارش داده و موضوع پیگیری می‌شد. به عنوان مثال گزارشی از وضعیت مدرسهٔ موسیقی در ۱۲ دی ۱۳۱۲ از طرف مأمور صحیه داده شده مؤید این واقعیت است:... امروز به مدرسهٔ موسیقی رفتم. تازه به این عمارت انتقال یافته، البته این محل بهتر از خانهٔ

سابق است ولی باز هم معایبی دارد. قسمت فوقانی خوب است ولی قسمت تحتانی مرکب از زیرزمینهایی است که کلاسها را در آنجا ترتیب داده اند و در فصل زمستان زیرزمین دم دارد و چندان مناسب برای توقف نیست.

به اضافه کف آنها را آب پاشی نموده بودند و رطوبت هوا را زیادتر نموده بود به مستخدمین اکیداً قدغن شد بعد از این از آب پاشی در کف کلیه اطاقها خودداری نمایند و این رویه بسیار بدی است که نزد مستخدمین تمام مدارس معمول است. لازم است از طرف وزارت جلیله متحدالمالی به مدیران کلیهٔ مدارس صادر شود که آب پاشی کف اطاقها را به واسطهٔ مستخدمین بکلی متروک بدارند.

به تمام کلاسها رفته شاگردان را معاینه کردم. عده‌ای مریض از شاگرد و معلم و مستخدم به قرار شرح ذیل معاینه و دیده شد و به آنها نسخه داده شد:

سوء هضم و پیوره ۱نفر
کرم امعاء ۱نفر
ذگیل و اکته ۱نفر[31]

از سال ۱۳۱۴ ش دانش‌آموزان دختر به مدرسهٔ موسیقی راه یافتند و با توجه به موفقیت در دورهٔ ابتدایی و سوابق درخشان تحصیلی‌شان، تصمیم گرفته شد که برای ورود دختران به مدرسه سختگیری فوق‌العاده به عمل نیاید و این موضوع به منظور تشویق دختران در تحصیل موسیقی صورت گرفت.[32]

تعدادی از آموزگاران دروس موسیقی و غیرموسیقی نیز از زنان بوده‌اند.[33]

علاوه بر مسائل ذکر شده در بالا، باید به کتابخانهٔ این مدرسه و نحوهٔ تهیه کتب مورد نیاز دانش‌آموزان اشاره کرد. چون در آن زمان کتاب مورد نیاز این رشته موجود نبود اکثر استادان فن، خودشان جزوه‌هایی را برای تدریس تهیه می‌کردند ولی با پیشرفت تدریجی مدرسه، کمبود کتب جهت تدریس احساس می‌شد. لذا با سایر کشورها، از جمله فرانسه و روسیه ارتباط برقرار نمودند تا این نیاز تأمین گردد.[34] برای برقرار کردن ارتباط فرهنگی نیز «تصنف» و قطعات موسیقی با ملل دیگر تبادل می‌شد.[35]

اولین کنسرت سمفونی مدرسه با حضور وزیر داخله و ریاست تشریفات سلطنتی به منفعت انجمن تربیت بدنی در ۱۳۱۴/۱/۲۰ برگزار گردید.[36]

داشتن لباس متحدالشکل هنگام اجرای کنسرت از ضروریات بود.[37]

با متداول شدن برگزاری کنسرت، در سالهای بعدی، در اکثر مجالس مناظره و سخنرانی هنگام تنفس از سوی دانش‌آموزان برجسته، کنسرتهایی برگزار می‌شد و رهبری آن به عهده خود دانش‌آموزان بود.[38]

پس از تأسیس رادیو تهران در سال ۱۳۱۹ ش یک ارکستر ۱۷ نفری از موسیقیدانان اروپایی در رادیو تهران برنامه اجرا می‌نمود ولی بعد از شهریور ۲۰ کلیهٔ آن استادان ایران را ترک کردند و به جای آنان یک ارکستر ۱۷ نفری از فارغ‌التحصیلان عالی موسیقی، قطعات موسیقی ایرانی را به سبک جدید در رادیو می‌نواختند و یک کلاس شبانه نیز برای تعلیم تار و ویلن و آواز افتتاح گردید.[39]

آمار فارغ التحصیلان مدرسه موسیقی ۱۲۹۴ ـ ۱۳۱۵

| تاریخ | تعداد شاگردان | فارغ التحصیلان |
|---|---|---|
| ۱۲۹۴ | ۲۵نفر | ۱۱نفر فارغ التحصیل: سلیمان خان، رضاخان مین باشیان، سلیمان خان، یوسف خان، میرزا یحیی، میرزا بزرگ، آقا سردار، حسین خان، میرزا باقر، حاجی خان، میرزا رضا، میرزا حسن |
| ۱۳۰۵ | ۵۴نفر | ۱۱نفر فارغ التحصیل: حسین لطفی، حسین نعیمی، داود نجمی مقدم، سیداحمد نورایی، محمد انصاری، محمود ایروانی اعظم، مصیب رضوانی، حسن زادمرد، محمد نجمی، میرزا علی آقا، ضیاءالدین مختاری |
| ۱۳۱۱_۱۳۱۲ | ۳۷نفر | ۵نفر فارغ التحصیل: علی محمد خادم میثاق، بهاءالدین صیحون، مهدی دفتری، غلامحسین آقازمانی، احمد فروتن راد |
| ۱۳۱۲_۱۳۱۳ | ۳۴نفر | ۴نفر فارغ التحصیل: عزت‌الله جلیلی، مهدی فتاح، حسین بیگلری، علی زاهدی |
| ۱۳۱۳ | ۲۸نفر | |
| ۱۳۱۳_۱۳۱۴ | ۳۵نفر | ۳نفر فارغ التحصیل: نصراله کیهانی، اکبر اسعدی، منوچهر محمودی |

**سند شماره ۱**
**وزارت معارف دولت علیه ایران.**
**تصدیق نامهٔ مدرسه موزیک**

بموجب مادهٔ هجدهم قانون اساسی معارف مصوبه دهم ذیقعده مطابق با نهم عقرب ۱۳۲۹ چون فرزند که در تاریخ متولد شده و محل اقامت او است تحصیلات موسیقی خود را مطابق پروگرام مدرسهٔ موزیک باتمام رسانیده و برحسب تصدیق هیئت ممتحنه بخوبی از عهدهٔ امتحانات برآمده است لهذا وزارت معارف این تصدیق نامهٔ رسمی تحصیلات موسیقی را به مشارالیه اعطاء نماید که از آنچه قانوناً به آن تعلق خواهد گرفت استفاده کند.

**سند شمارهٔ ۲**
**[نامهٔ سرتیپ غلامرضاخان به وزارت معارف، مورخه ۳ مرداد ۱۳۰۵]**

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، مدرسه موزیک، نمره ۱۴۲، تاریخ ۳ مرداد ۱۳۰۵.

مقام منیع وزارت جلیله معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه دامت شوکته

نظر به آنکه طرح نقشهٔ دیپلم هریک از مدارس فنی و صنعتی و علمی به مثل مدارس اروپا باید علامات مختصهٔ آن فن یا صنعت را دارا باشد لذا دو ماه قبل بنده طرح نقشه‌ای برای دیپلم مدرسه موزیک تهیه نموده به مقام وزارت جلیله پیشنهاد نموده پس از تصویب مقام وزارت امر و مقرر شد نقاش مخصوص نقشهٔ آن را کشیده تحت گراوور فرستاده شود، اینک نقشهٔ تمام شده. اما راجع به شرح مضمون آن ابتدا مثل تصدیقنامه‌های مدارس است ولی بعد چون این ورقه به منزلهٔ دیپلم است درجای تصدیقنامه باید نوشته شود: دیپلم مدرسه موزیک یا چنانچه نخواهند لغت خارجه ذکر شود نوشته شود تصدیقنامه عالی مدرسه موزیک یا لغت دیگر که مقتضی بدانند. هر طور رأی مبارك وزارت جلیله اقتضا می‌نماید امر و مقرر شود که مجری شده تحت گراوور برود.

رئیس مدرسه موزیك. سرتیپ غلامرضا خان.

**سند شماره ۳**

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه مورخهٔ ۱۰ بهمن ۱۳۰۵

برحسب تصویب شورای عالی معارف حکم یک قطعه مدال علمی از درجهٔ دوم دربارهٔ آقای میرزا ضیاءالدین خان مختاری، شاگرد اول مدرسهٔ موزیک صادر و اکنون حکم مزبور تلواً ارسال می‌گردد که به مشارالیه اعطا نمایند.

**سند شمارهٔ ۴**

نظامنامهٔ اختصاصی شاگردان بی‌بضاعت مدرسهٔ موزیک که کمک خرج تحصیل دریافت می‌دارند:

۱. محصلین بی‌بضاعت که درمدرسهٔ موزیک پذیرفته شده و خرج تحصیل می‌گیرند و باید واجد شرایط مصرحه ذیل باشند:

الف: تصدیقنامهٔ دوره شش ساله ابتدایی داشته باشند؛
ب: یک نفر از اطباء طرف اعتماد وزارت معارف صحت مزاج و بنیه آنها را تصدیق نموده باشد؛
ج: سن آنها بیشتر از پانزده سال نباشد؛
د: عدم بضاعت آنها ثابت باشد؛

۲. در بدو ورود به مدرسه مدت سه ماه میزان استعداد و قوه محصلین مذکور سنجیده می‌شود و در صورتی که دارای ذوق موسیقی و مستعد تحصیل فن مذکور باشند شاگرد رسمی مدرسه محسوب می‌گردند والا خارج خواهند شد.

۳. محصلین مذکور باید سندی به امضاء و ضمانت ولی خود و تصدیق کمیساریا به مدرسه بسپارند که پس از طی مدت آزمایش مصرح در ماده ۲ و قبول شدن قطعی آنها در مدرسه، دوره تحصیلات را به پایان رسانند و هرگاه قبل از اتمام دوره تحصیلات بدون عذر موجه از مدرسه خارج بشوند برای مدتی که

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

اداره

سواد

تاریخ

نمره ۱۰۸۸۵

در مدرسه بوده‌اند از قرار ماهی یك تومان به صندوق دولت کارسازی نمایند.

تبصره: عذر موجه (امراض طولانی و عدم استطاعت) که مانع ادامهٔ تحصیل باشد پذیرفته است. مشروط بر اینکه متکی به اسناد و مدارك مثبته باشد.

۴. به محصلین مذکور ماهی یك تومان کمك خرج تحصیل و سالی دو دست لباس داده می‌شود.

۵. هر یك از محصلین مزبور درضمن تحصیل مبتلا به امراض مسریه طولانی شود و مفتش صحی وزارتخانه بودن او را در مدرسه مخل صحت مزاج سایر شاگردان تشخیص دهد از مدرسه خارج خواهد شد.

۶. هر محصلی که دو سال در یك کلاس مانده از عهدهٔ امتحانات آخر سال برنیامد از مدرسه خارج می‌شود.

تبصره: محصلینی که مطابق مفاد ماده ۵ و ماده ۶ از مدرسه اخراج می‌شوند از تأدیهٔ وجهی که در ماده ۳ ذکر شده معاف خواهند بود.

۷. هریك از شاگردان مذکور که معروف به فساد اخلاق شود یا غیبت‌های متمادی نماید یا مخالف نظامات و مقررات مدرسه رفتار کند از مدرسه اخراج می‌گردد و مبلغ مصرح در ماده ۳ از مشارالیه مطالبه خواهد شد.

۲۰/ مهر / ۱۳۰۶[۱]

محل امضاء حضرت اشرف

**سند شماره ۵**

**[نامه ریاست مدرسه موسیقی به اداره معارف مورخه ۵ خرداد ۱۳۰۹]**

مقام منیع وزارت جلیله علوم و معارف دامت شوکته

در تعقیب مراسله نمره ۱۸۹۳ـ۵۲۰۴ مورخه ۰۹/۲/۳۱ راجع به روح اله خان خالقی و اسمعیل خان زرین فر معلمین این مدرسه و محصلین مدرسه عالی موسیقی که مشمول نظام وظیفه هستند عرض می‌شود اولا اوراق تحصیلی آقایان به وسیله مدرسه عالی موسیقی از آن وزارتخانه صادر به اداره نظام وظیفه عمومی ارسال پس از چندی ورقه تحصیلی زرین فر را عودت داده‌اند که اشتباهی در تاریخ تولد ایشان پیدا شده بود. مجددا از طرف مدرسه تقاضای رفع اشتباه شده و از آن وقت تاکنون جواب مراسله و ورقه تحصیلی تصحیح شده ایشان رانفرستاده‌اند و به همان حال اشتباه در اداره معارف مانده و اما راجع به آقای خالقی که ورقه ایشان به اداره نظام وظیفه ارسال شده بود تاکنون معافی ایشان نیامده است.

ریاست مدرسه موسیقی دولتی

**سند شماره ۶**

**[نامه غلامحسین مین باشیان به وزارت معارف ۲۸ شهریور ۱۳۱۵]**

**هنرستان موسیقی**

داوطلبان ورود به دوره متوسطه و ابتدایی هنرستان موسیقی می‌توانند از این تاریخ تا پانزدهم مهر برای ثبت اسامی خود به دفتر هنرستان واقع در خیابان قوام‌السلطنه، کوچه اعتماد مراجعه کنند.

[شرایط ورود به دوره ابتدایی]

۱. سن کمتر از ۷ سال نباشد؛
۲. داشتن تصدیق صحت مزاج و آبله کوبی؛
۳. استعداد جسمانی برای فراگرفتن تعلیمات فنی؛
۴. سواد ورقه هویت شناسنامه؛

گواهی نامه دوره ابتدایی هنرستان دارای اعتبار گواهی نامه سایر دبستانهاست و برنامه آن نیز عینا همان برنامه است، بعلاوه بر طبق استعداد روحی و جسمی به آنها تعلیم موسیقی نیز داده خواهد شد و در صورت اقتضا کمك خرج هم داده می‌شود.

**شرایط ورود به دوره متوسطه**

۱. داشتن گواهی نامه رسمی دوره ابتدایی؛
۲. صحت مزاج؛
۳. استعداد جسمانی برای فرا گرفتن تعلیمات فنی؛
۴. سواد مصدق ورقه شناسنامه.

در دوره متوسطه هنرستان موسیقی گذشته از دروس علمی و عملی و موسیقی، ریاضیات، ادبیات، تاریخ و جغرافیا، فیزیك، زبان خارجه نیز تدریس می‌شود. گواهی نامه دوره متوسطه هنرستان دارای ارزش متوسطه کامل است. فارغ‌التحصیلهای دوره مذکور بر طبق قانون متمم دانشگاه می‌توانند با درجه رسمی آموزگاری به خدمت تعلیم موسیقی و سرود در دبستانها مشغول شوند. به دانش آموزان بی‌بضاعت هنرستان که دارای معلومات موسیقی و قریحه و ذوق فوق العاده باشند پس از تشخیص اداره هنرستان کمك خرج داده خواهد شد.

رئیس هنرستان موسیقی غلامحسین مین باشیان

**سند شماره ۸**

**[نامه رئیس هنرستان موسیقی به وزارت معارف مورخه ۱۵ مهر ۱۳۱۵**

وزارت معارف، اداره تعلیمات مرکز، نمره ۱۰۷۳، تاریخ ۱۳۱۵/۷/۱۵

باکمال احترام متذکر می‌دارد، به موجب دستور وزارت متبوعه که مقرر شده بود شاگردانی که قریحه و استعداد موسیقی ندارند از این هنرستان به مدارس دیگر اعزام شوند اینك یکی از آنان ابوالقاسم حاجی علی اکبری را که در اثر آزمایش معلوم شد فاقد قریحه

С.С.С.Р.
ПОЛНОМОЧНОЕ
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО
В ПЕРСИИ
دولت اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی
نمایندگی مختار
در ایران
№

سواد است

دوست عزیزم

اینکه در ضمن مراسله شریفه مورخه ۱۳/۱۲/۱۲ نمره ۴۵۲۲ چند قطعه از نوت موسیقی ایرانی را ارسال فرموده بودید متشکرم ضمناً یکمقدار نوت از تصانیف ملل شرق شوروی برای مدرسه عالی موسیقی تقدیم میشود و همچنین مراسله که آقای چرنیاوسکی رئیس شعبه مستظرفه طریقه برای ایجاد روابط ثقافی در خارجه بعنوان آقای وزیری رئیس مدرسه موسیقی اشعار داشته و مشعر بر اظهار تمایل نسبت برشته نزدیک با ایشان است ولطفاً ابلاغ میکردید خواهشمندم با ایشان برسانید. موقع را مغتنم شمرده خواهشمند است احترامات فائقه قبول فرمائید

نایب سوم نمایندگی مختار دولت اتحاد جماهیر شوروی در ایران. (سازیان)

آقای میرزا مسعود خان معاضد رئیس اداره اروپای شرقی وزارت امورخارجه دولت شاهنشاهی ایران

Господину [redacted], Управляющему Департаментом Стран Вост. Европы.

Тегеран, "17" мая 1934 г.

Уважаемый
Дорогой Друг,

Выражаю Вам глубокую признательность за присланные персидские музыкальные произведения, при [redacted] отношении за № 4522 от 13/12/12.

Одновременно направляю для Высшей музыкальной школы некоторое количество нот, отражающих характерные мотивы народов Востока СССР.

Прошу также передать по адресату препровождаемое при сем письмо заведующего отделом изящных искусств Всесоюзного Общества культурной связи за границей г-на Чернявского на имя Начальника Высшей музыкальной школы г-на Вазири, имеющее своей задачей установить более тесное сотрудничество в этом направлении.

Пользуясь случаем, прошу принять мои наилучшие пожелания.

3-й секретарь Полномочного Представительства СССР в Персии

موسیقی است و در دو هفته قبل به او اخطار شد که در دبستان دیگری مشغول تحصیل شود و در اثر مسامحه و اهمال اولیایش، او را در جایی نپذیرفتند. معرفی می کند که مقرر دارند در یکی از دبستانهای مرکز او را بپذیرند.

رئیس هنرستان موسیقی

**سند شماره ۹**
**نامه رئیس هنرستان موسیقی به وزارت معارف مورخه ۴ شهریور ۱۳۱۵**

وزارت معارف، تعلیمات مرکز، نمره ۱۰۲۰، تاریخ ۱۳۱۵/۶/۴

با نهایت احترام معروض می‌دارد نظر به اینکه درین سال تحصیلی به دوره ابتدایی هنرستان موسیقی کلاس اضافه خواهد شد و همچنین به تعداد دانش آموزان هنرستان افزوده خواهد گشت ساختمان فعلی هنرستان گنجایش بیش از عده فعلی را ندارد، نظر به مراتب فوق با صاحب خانه برای ساختن چهار کلاس در هنرستان مذاکره نموده و او راضی شده است در صورت مختصر اضافه به مال الاجاره بدین کار اقدام نماید. اینک مستدعی است از نظر رفع احتیاج هنرستان امرو مقرر فرمایند ادارات مربوطه درین خصوص اقدامات لازمه نموده دستور ساختمان اطاقهای مذکور را بدهند.

رئیس هنرستان موسیقی

نمونه ۱۶

تاریخ ... ماه ... ۱۳۰۰

یادداشت

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

از ... به ...

**سند شماره ۱۰**
**صورت اسامی دبیران و کارکنان هنرستان موسیقی و عده ساعات دروس موضوع تدریس هر کدام**

**سند شماره ۱۱**

نظر به اینکه صندوق اشیاء صداشناسی که جهت هنرستان موسیقی به اروپا سفارش داده شد و اداره سرپرستی پاریس ارسال آن را ضمن مراسله نمره ۶۱۷_۱۳/۴/۶ اشعار داشته اشیاء مزبوره به طهران رسیده بود لذا در تاریخ ۱۳/۱۰/۱۲ اشیاء ارسالی به وسیله حضرت آقای گل گلاب معاینه و با فاکتور ارسالی مطابقه گردیده با حضور آقایان نفیسی و بهار نمایندگان ادارات تفتیش و محاسبات به شرح ذیل تحویل هنرستان گردید:[۴]

توضیح آن که چرخ محرک اسباب نمره ۱۴ شکسته است.

[امضاء] حسین گل گلاب ۱۳/۱۰/۱۲ تحویل گیرنده نماینده اداره محترمه تفتیش نماینده اداره محاسبات

ل _ ۲۷۵

غره...

تاریخ ۱ مرداد ماه ۱۳۱۵

□ به نقل از فصلنامه «گنجینه اسناد» دفتر سوم و چهارم.

**پی نویسها**

۱. علاوه بر لومر، متخصص دیگری هم به نام «گوار» از اطریش آمده بود که موزیک کامران میرزا نایب السلطنه را اداره می کرد. روح اله خالقی. سرگذشت موسیقی ایران. ج اول ص ۲۱۲ _ ۲۱۰

۲. اسناد آ. سری ج/۵۲۰۰۸

۳. نایب اول = ستوان یکم؛ سلطان = سروان؛ یاور = سرگرد

در سال تحصیلی ۱۵ - ۱۶

| نمرهٔ ترتیب | نام و نام خانوادگی | ساعات دروس | کلاس | موضوع تدریس | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | آقای غلام حسین مین باشیان | دروس ۱۰ | واصطلاحات موسیقی به | تاریخ سازندگان | زبان خارجه |
| ۲ | آقای فیض اله مهندی (صبحی) | ۱۲ | متوسطه | ویلن و ارکستر ادبیات فارسی | |
| ۳ | آقای باسط مشکین خامه | | | | و تاریخ مدیر دفتر |
| ۴ | آقای اکبر نقی کرمانشاهی کالوج | | | | معاون دفتر |
| ۵ | آقای فریدون فرزانه | ۱۲ | متوسطه | موسیقی نظری، سلفژ، هارمنی، پیانو | |
| ۶ | آقای مصطفی افتخار | ۱۰ | سال اول و دوم وسوم متوسطه | سلفژ، نظری موسیقی ویلن | |
| ۷ | خانم خارالیان | ۱۰ | دورهٔ دوم متوسطه | پیانو تخصصی | |
| ۸ | خانم آرمینوبی ملیکیان | ۱۰ | ۳و۴ متوسطه | پیانو تخصصی | |
| ۹ | خانم ایستاک حسین زاده | ۱۰ | ۱و۲متوسطه | پیانو تخصصی | |
| ۱۰ | خانم بانوسکی | ٤ | متوسطه | آواز | |
| ۱۱ | آقای سرگییر حوتسیف | ۱۰ | متوسطه | ویلن | |
| ۱۲ | آقای روبن صفریان | ۱۰ | متوسطه | ویلن آلو | |
| ۱۳ | آقای آرشاک ابراهامیان | ۱۰ | متوسطه | ویلن کنترباس | |
| ۱٤ | آقای سورن اراکلیان | ۱۰ | متوسطه | ویلن سل | |
| ۱۵ | آقای پطرو کلی مقدم | ۱۰ | متوسطه | فلوت | |
| ۱٦ | آقای براند کلوشیان | ۱۰ | متوسطه | قره نی و بالون | |
| ۱۷ | آقای دکتر پیژن | ۲ | دورهٔ دوم متوسطه | تعلیم و تربیت و معرفة النفس | |
| ۱۸ | آقای دکتر علی اکبر شهنازی | | | تار | |
| ۱۹ | آقای روح اله خالقی | ٤ | دوره اول متوسطه | جغرافیا | |
| ۲۰ | آقای عنایت‌اله شکیباپور | ۲۳ | متوسطه | فرانسه | |
| ۲۱ | آقای رضافاضلی | ٦ | دورهٔ اول متوسطه | حساب جبر فیزیک | |
| ۲۲ | آقای نیکلا ایوازیانی | | | | متصدی تعمیر پیانو |
| ۲۳ | خانم ماه منظر رشیدی | ۳۰ | چهارم ابتدایی | کتاب معارف٤ | |
| ۲٤ | خانم هما نگهبان | ۳۰ | سوم ابتدایی | کتاب معارف۳ | |
| ۲۵ | خانم طالعهٔ قومشی | ۳۰ | دوم ابتدایی | کتاب معارف۲ | |
| ۲٦ | خانم اشرف سید آقا | ۳۰ | اول ابتدایی | کتاب معارف۱ | |

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

هنرستان موسیقی

برنامه مواد دروس کلاس چهارم متوسطه

هنرستان موسیقی

| شعبهٔ تخصصی در ساز | شعبهٔ کمپوزیسیون و مدیریت ارکستر | شعبهٔ آموزگار و سرود |
|---|---|---|
| ساز تخصصی | هارمونی | آواز انفرادی و اجتماعی |
| ارکستر یا کرمپانی | دیکتهٔ موسیقی | سلفژ |
| دیکتهٔ موسیقی | سلفژ | فلوت یا قره‌نی |
| پیانو (غیر تخصصی) | پیانو (غیر تخصصی) | پیانو (غیر تخصصی) |
| سلفژ | ساز (زهی یا بادی بطور مختصر) | دیکتهٔ موسیقی |
| اصطلاحات موسیقی | اصطلاحات موسیقی | اصطلاحات موسیقی |
| زبان فارسی | زبان خارجه | زبان خارجه |
| زبان خارجه | زبان خارجه | معرفة‌النفس |
| ورزش | ورزش | از لحاظ تربیت ورزش |

برنامه مواد دروس کلاس پنجم متوسطه هنرستان موسیقی

| شعبهٔ تخصصی در ساز | شعبهٔ کمپوزیسیون و مدیریت ارکستر | شعبهٔ آموزگار و سرود |
|---|---|---|
| ساز تخصصی | هارمونی | آواز و سرود |
| علم آکوردها | مود و کامپوزه | آواز دسته جمعی و تعلیم طریقه ادارهٔ آن |
| | | علم آکوردها |
| ارکستر یا کرمپانی | شناسائی ترکیبات کوچک موسیقی | |
| پیانو (غیر تخصصی) | دیکتهٔ موسیقی | فلوت یا قره‌نی |
| دیکتهٔ موسیقی | پیانو (غیر تخصصی) | پیانو (غیر تخصصی) |
| همنوازی | ساز (زهی یا بادی) | دیکته موسیقی |
| تاریخ سازندگان | تاریخ سازندگان (مختصر) | تاریخ سازندگان |
| زبان خارجه | زبان خارجه | زبان خارجه |
| ورزش | ورزش | اصول تعلیم و تربیت |
| | | ورزش |

رئیس هنرستان موسیقی

(لغت‌نامهٔ دهخدا)

۴. غلامرضاخان مین‌باشیان از فارغ‌التحصیلان مدرسهٔ موزیک بود و نیز تحصیلاتی در فرانسه و روسیه در این فن انجام داده بود. (ایرانشهر، ج۲، ص ۱۲۱۴).

۵. این افراد همگی از شاگردان مسیو لومر و استاد سازهای مختلف بودند.

۶. اسناد آ. سری ج، «نظامنامهٔ ورودی و داخلی محصلین مدرسه موزیک»، ۵۲۰۰۸.

۷. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸؛ همچنین نک. سند شمارهٔ ۱

۸. نک. سند شماره ۲

۹. نک. سند شمارهٔ ۳

۱۰. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸؛ نامهٔ غلامحسین مفید به وزارت معارف، نمرهٔ ۴۳۳۱، مورخهٔ ۱۳۰۵/۱۰/۳.

۱۱. نک. سند شمارهٔ ۴

۱۲. نک. سند شماره ۵

۱۳. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸

۱۴. ایرانشهر، ج۲، ص ۱۲۱۴

۱۵. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸

۱۶. همان

۱۷. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «پیشنهادات سلطان مین‌باشیان، نمره ۲۶۳۳/۳۸۹، مورخه ۱۳۱۴/۱/۱۶».

۱۸. نک. شمارهٔ ۶

۱۹. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «اساسنامه هنرستان موسیقی» نمره ۱۱۲۸، تاریخ ۲۱/آذر/۱۳۱۵.

۲۰. نک. سند شمارهٔ ۱۷

۲۱. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸؛ (نک ش ۱۷)

۲۲. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸.

۲۳. نک. سند شماره ۸

۲۴. اسناد آ. سری ب، ۹۸_۱۷۳۸.

۲۵. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «اساسنامهٔ تحصیل موسیقی نظام در هنرستان موسیقی»، مصوبهٔ ۱۱ مرداد ۱۳۱۷

۲۶. ایرانشهر، ج۲، ص ۱۲۱۵.

۲۷. اسناد آ. سری ب، «نظامنامهٔ اجرای مادهٔ اول متمم قانون دانشگاه، راجع به ترتیب استخدام آموزگاران موسیقی و سرود.» ۹۸_۱۷۴۴.

۲۸. اسناد آ. سری، ۵۲۰۰۸: «وزارت معارف و اوقاف، ادارهٔ تعلیمات عالیه»، نمره ۵۵۲۷۹، تاریخ ۱۳۱۴/۱۰/۲۱.

۲۹. در اساسنامهٔ مربوط به هنرستان وظایف هنرآموزان، محصلین، ناظم، دفتردار، انباردار و کتابدار به طور مفصل ذکر گردیده است. (اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸).

۳۰. نک. سند شمارهٔ ۹؛ همانگونه که از خلال اسناد استنباط می‌شود گاهی اوقات از ساختمان مدارس برای برگزاری انتخابات استفاده می‌شده است لزوم تخلیهٔ مدرسه و محدودیتهایی که نظمیه ایجاد می‌کرده اسباب دردسر می‌شده. به عنوان مثال، در ۵ دی ۱۳۰۴ ش در دورهٔ انتخابات ششم مجلس، محل انتخابات در مدرسهٔ موزیک تعیین شده و دخالت نظمیه در تخلیهٔ کلاسها، مشکلاتی را برای معلمان و محصلان مدرسه ایجاد کرده. (اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: نامهٔ رئیس مدرسه موزیک سرتیپ غلامرضاخان به وزارت معارف، نمرهٔ ۱۴۵، تاریخ ۵ دی ۱۳۰۴).

۳۱. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «راپورت ادارهٔ صحیه»، مورخه ۱۲ دی ۱۳۱۲.

۳۲. اسناد آ. ۵۲۰۰۸، ۹۸_۱۷۴۲.

۳۳. نک. سند شمارهٔ ۱۰.

۳۴. نک. سند شمارهٔ ۱۱؛ همچنین اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «درخواست کتاب از کشور فرانسه»، نمرهٔ ۳۱۸۵، تاریخ ۱۳۰۸/۴/۲۷.

۳۵. نک. سند شمارهٔ ۱۲؛ همچنین اسناد آ. سری ب، ۹۸_۱۷۶۳.

۳۶. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «گزارش برپایی کنسرت مدرسه موسیقی»، مورخهٔ ۱۳۱۴/۱/۲۰.

۳۷. اسناد آ. سری ج، ۵۲۰۰۸: «هنرستان موسیقی»، نمره ۹۰۰، ۱۳۱۵/۲/۲۱.

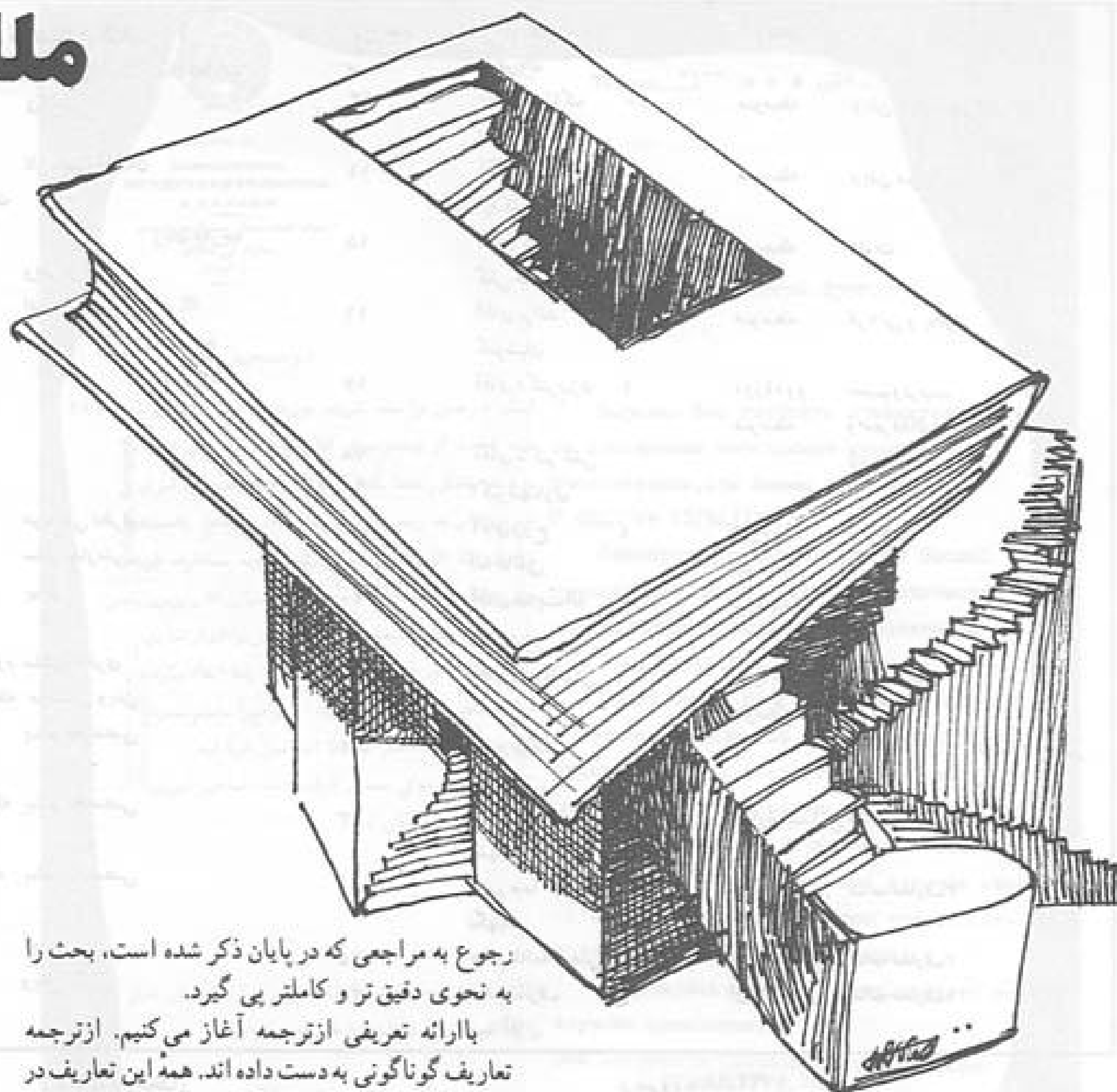
۳۸. اسناد آ. سری ج ۵۲۰۰۸: «بخشنامهٔ وزارت فرهنگ»، ۱۳۱۷/۱۱/۳۰.

۳۹. ایرانشهر، ج ۲، ص ۱۲۱۵.

۴۰. اسامی کلیه اشیاء درخواستی در متن سند به زبان فرانسه آمده است.

# ملاحظاتی درباب مبانی نظری ترجمه

■ علی صدیق زاده



در اهمیت ترجمه شك نمی‌توان کرد. در شرایط کنونی، ترجمه اگر مهم‌تر از تألیف نباشد، دست کم، اهمیتش برابر با آن است. این گفته اگر هم در موارِدی صحیح نباشد در مورد رشته‌های علمی و دانشگاهی تحقیقاً صادق است. کثرت و تعدد ترجمه‌های موجود، درمقایسه با کتب تألیفی، گواه این مدعاست. اما کار ترجمه نیز، همچون سایر زمینه‌های ادبی، از نابسامانی دور نمانده است. همهٔ آنها که تاکنون، با کتب ترجمه شده از زبانهای دیگر به فارسی، سرو کار داشته‌اند، حتی اگر خود درکار ترجمه نبوده باشند، تا حدودی از این نابسامانیها و نارسائیها مطلع‌اند. در این باره نیز ممکن است برای خوانندهٔ جستجوگر سئوالاتی پیش آمده باشد. سئوالاتی ازاین دست که وجود اینگونه ترجمه‌های نامفهوم و آشفته معلول چیست؟ اساساً ترجمه چیست؟ و مترجم لازم است واجد چه ویژگی‌هائی باشد؟ و دهها سئوال ازاین قبیل. در نوشتهٔ حاضر، کوشیده‌ایم تا در حد امکان و به اختصار، پاسخی برای این سئوالات جستجو کنیم. در نگارش این مقاله، فرض بر این بوده است که خوانندهٔ فاقد معلومات تخصصی زبانشناسی است، از اینرو همهٔ سعی بر این بوده است که مطالب به زبانی ساده و غیر فنی بیان شود. و به همین دلیل در مواضعی، سخن خالی از مسامحه نیست. دراینجا بحث را به متون علمی و ترجمهٔ این متون منحصر کرده‌ایم و دربارهٔ ترجمهٔ متون ادبی و شعر سخنی نگفته‌ایم. مقدماتی که در این نوشته از آن‌ها بحث به میان آمده است درواقع به منزلهٔ درآمدی برای ورود به مباحث پیچیده‌تر این رشته است. خواننده علاقمند البته خود می‌تواند با رجوع به مراجعی که در پایان ذکر شده است، بحث را به نحوی دقیق‌تر و کاملتر پی گیرد.

باارائه تعریفی ازترجمه آغاز می‌کنیم. ازترجمه تعاریف گوناگونی به دست داده‌اند. همهٔ این تعاریف در یك ویژگی باهم مشترك‌اند و آن این که، به همان میزان که دقیق‌تر و بنابراین فنی‌تراند، کمتر به کار مترجمان مبتدی و تازه کار می‌آیند. رهیافت ساده‌تر و کارآمدتر در این مورد شاید این باشدکه آن را از طریق ارائه مثالی ساده تعریف کنیم و از این طریق الگوئی کلی برای ترجمه استخراج کنیم. این کار گرچه ممکن است دقت و ظرافت مباحث فنی و اصطلاحی رانداشته باشد، برای کسی که برای نخستین بار با مفهوم دقیق و علمی ترجمه آشنا می‌شود سودمندتر خواهد بود، چرا که فارغ ازتعقیدات و پیچیدگی‌های منطقی،و فنی تعریف‌های رایج است.

کتابی را در رشته‌ای از علوم، مثلاً فیزیك در نظر بگیرید و فرض کنید که مؤلف انگلیسی زبان کتاب، آن را برای استفادهٔ خوانندگان همزبان خود و به زبان انگلیسی نوشته باشد. در این صورت، گفتن ندارد که آنان به سادگی و بی‌هیچ مشکلی ـ به شرط داشتن مقدماتی درزبان انگلیسی و البته فیزیك ـ به درك منظور و مقصود نویسندهٔ فیزیکدان توفیق خواهند یافت. اکنون فرض کنید که شخص فارسی زبانی، قصد مطالعهٔ همان کتاب را داشته باشد. او به دلیل آنکه با زبان انگلیسی ناآشناست و یا دست کم برآن تسلط کافی ندارد، از متن انگلیسی کتاب بهره‌ای نخواهد برد و برای درك مفاهیم فیزیکی مطرح شده در کتاب ـ که منظور اصلی او از مطالعهٔ کتاب است ـ ناگزیر به ترجمهٔ فارسی آن روی خواهد آورد و مقصود را در آن خواهد جست.

بنابر آنچه تاکنون گفتیم، خوانندهٔ موردنظر ما در اولین قدم با مراجعه به متن ترجمه، آگاه یا ناخودآگاه، فرض را براین گذاشته است که زبان کتاب دخلی در فهم مفاهیم مطرح شده در آن ندارد. البته درمورد مثال ما، با اندکی اغماض می‌توان چنین فرضی را موجه دانست. دراین باره بعداً توضیح خواهیم داد اما نکته‌ای که در اینجا باید به آن اشاره شود این که؛ متن ترجمه باید چنان ترتیب یابد، که در عین تبدیل زبانی به زبان دیگر، مفاهیم و به عبارت دیگر پیام مورد نظر نویسنده دست نخورده و بی کم و کاست باقی بماند. آنچه خواننده فرض کرده است نیز در واقع بر چنین اساسی بنا شده است.

قدری تأمل در این مثال نشان می‌دهد که:

۱ـ ترجمه میان دو زبان صورت می‌گیرد. زبانی را که از آن ترجمه می‌کنیم، «زبان مبداء» و زبانی را که حاصل فرآیند ترجمه، به آن نوشته می‌شود، «زبان مقصد» می‌نامیم. این البته نوع رایج ترجمه است. طبق یك تقسیم‌بندی معمول، ترجمه را می‌توان بر سه نوع دانست:

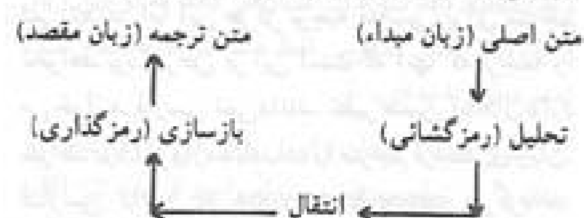
الف: «ترجمهٔ بین زبانی» (Interlingual) که ترجمه به معنای اخصّ آن است و همانست که مورد بحث ما دراین نوشتار است. دراین نوع ترجمه، نشانه‌های کلامی از زبانی به زبان دیگر برگردانده می‌شود.

ب: ترجمهٔ درون‌زبانی (Intra lingual) یا بازگوئی (Rewording) که برگرداندن نشانه‌های کلامی است از یك زبان به نشانه‌های دیگری در همان زبان. این نوع ترجمه، درواقع یك نوع دگرنویسی (Paraphrase) است.

پ: ترجمهٔ بین نشانه‌ای (Intersemiotic) یا ترجمهٔ غیرکلامی که عبارت است ازریختن نشانه‌های کلامی به نشانه‌های غیرکلامی سایر نظامهای نشانه‌ای و یا ریختن عناصر یك کد در کدی دیگر. نظیر ترجمهٔ زبان اشاره‌ای کر و لال‌ها به زبان صوتی معمولی.

۲ـ ترجمه فرآیندی است که در طی آن مفاهیم از یك زبان (زبان مبدأ) به زبانی دیگر (زبان مقصد) انتقال می‌یابند. این فرآیند انتقالی، در واقع فرآیندی است بسیار پیچیده و اگر زبان را دستگاهی ازعلایم بدانیم، می‌توان فرآیند ترجمه را انتقال مفاهیم ازقالب یك نظام از علایم به نظامی دیگر دانست. مترجم با خواندن متن طی فرآیندهای ذهنیِ خاصی، از عبارات آن، «رمزگشائی» می‌کند و مفهوم حاصل را طی فرآیند انتقال به صورت مجموعه‌ای از علایم در زبان مقصد

درمی‌آورد. اینکه ماهیت این جریانات ذهنی در ترجمه چیست موضوع بحث روان‌شناسان است و ما برای اینکه بدانیم ترجمه فی‌الجمله شامل چه مراحلی است نیازی به داشتن شناختی جامع در بارهٔ آن نداریم. کافی است بدانیم همچنانکه گفتیم، فرآیند ترجمه، شامل سه مرحلهٔ کلیِ «رمزگشائی» یا تحلیل (Decoding)، «انتقال» و «رمزگذاری» (Recoding) است. این مراحل در نمودار زیر نشان داده شده است؛




۳ـ طبق توضیحات بالا، مرحلهٔ نخست در فرآیند ترجمه، عبارت است از رمزگشائی ازمتن اصلی. ماهیت دقیق این مرحله و جریانات ذهنی مربوط به آن هرچه باشد، این قدر مسلم است که مترجم برای طی آن، نیازمند دانستن زبان مبداء است. البته در خصوص ترجمهٔ متون علمی ـ که بویژه مورد نظر ماست ـ اطلاع از زبان متن تنها شرط فهم آن نیست و لازم است که مترجم ازموضوع مورد ترجمه نیز اطلاعاتی داشته باشد. در مورد مثال ما؛ مترجم ولو با دستور و واژگان زبان انگلیسی در حد نیاز آشنا باشد، بدون داشتن مقدماتی در علم فیزیک، هرگز به درک مفهوم متن توفیق نخواهد یافت و بنابراین هرگز موفق به ارائهٔ ترجمه‌ای مطابق با اصل نخواهد شد.

۴ـ به لحاظ تئوری، مترجم به منزلهٔ پلی است که پیام مورد نظر نویسنده را به خوانندهٔ ترجمه، منتقل می‌کند. گفتیم که خواننده نیز به هنگام مطالعهٔ ترجمه، انتظاری جز این ندارد که آنچه می‌خواند، حاوی همان مفاهیم متن اصلی باشد. لذا از نظر تئوری، مترجم باید طی فرآیند انتقال، پیام مورد نظر نویسنده را تمام و کمال به خواننده منتقل کند. اما باید دانست که چنین کاری عملاً غیرممکن است و در ترجمه، به دلایل چندی، همیشه بخشی از پیام حذف و یا چیزی بر آن افزوده می‌شود. حتی اگر مترجم حداکثر تلاش خودرا در جهت وفاداری به متن به کارگیرد. بخشی ازاین تحریف ناشی از تفاوت فرهنگ و تمدن و عادات و رسوم دوقومی است که به دوزبان مختلف سخن می‌گویند و در زبان آنها منعکس شده است. بخشی دیگر مربوط به اختلاف ساختار دستوری متفاوت دوزبان است. بخشی دیگر نیز ناشی از عدم تطابق کامل واژه‌ها در دوزبان مبداء و مقصد و در واقع همان چیزی است که به آن «نسبت در زبان» گفته می‌شود.

طبق این نظر، افراد از دریچهٔ زبان خود به جهان می‌نگرند و از آنجا که ساخت زبان‌ها گوناگون است نگرش افراد به جهان و در واقع جهان‌بینی آنها با یکدیگر متفاوت است.

اکنون این موضوع کاملا روشن شده است که ساخت هیچ دوزبانی با یکدیگر یکسان نیست و به اصطلاح، زبان‌ها موزائیک‌بندی‌های متفاوتی دارند، به طوریکه گاهی ممکن است یک موزائیک از زبانی با هیچیک از موزائیک‌های زبان دیگر جور نیاید یا اینکه یک موزائیک از یک زبان با دو یا سه موزائیک در زبان دیگر به طور جمعی (همراه با هم) برابر باشد. این ناشی ازماهیت قراردادی زبان و نیز تأئیدکنندهٔ این امر است.

گذشته ازاین تغییرات که در فرآیند ترجمه، قهراً وجود دارد، مترجم نیز ممکن است به دلایلی عامل تحریف متن ونابرابری ترجمه با اصل باشد. امانت‌داری مترجم تضمینی است برای مطابقت ترجمه با اصل و میزان وفاداری مترجم، میزان مشابهت ترجمه با متن اصلی رامعین خواهد کرد. اینکه در ترجمه امانت به چه معناست موضوعی است که بعداً در جای خود به آن خواهیم پرداخت. در اینجا باید به این نکته اشاره شود که گروهی با توجه به این مسائل که در بالا به آن (اشاره شد) امکان ترجمه را به کلّی منتفی دانسته‌اند. اینان معتقدند که به دلیل وجوداین تفاوتها در زبان، ترجمه از یک زبان به زبان دیگر هرگز امکان ندارد. گروهی نیز، نظر معتدل‌تری دارند. این گروه برآنند که تفاوتهای مذکور، گرچه وجود دارد، هرگز تا آن حد نیستند که مانع کار ترجمه شوند. برطبق این نظر، ارائه متنی که معادل دقیق متن اصلی ـ به معنای ریاضی آن ـ باشد امکان پذیر نیست اما وظیفه مترجم آن است که تا حد امکان، نزدیکترین و دقیق‌ترین معادل را در این میان بیابد. مترجم امین در این صورت آن است که بتواند حداکثر تشابه را در بین دو متن برقرار سازد. ترجمهٔ خوب نیز آن است که تا حد امکان به متن اصلی شبیه باشد.

۵ـ مرحله سوم و آخر در ترجمه، در آوردن مفاهیم به قالب زبان مقصد است. در اینجا نیز صرفنظر از فرآیندهای ذهنی دست اندرکار، مترجم، جز از طریق آشنائی با زبان مقصد، در انجام آن توفیق نخواهد یافت. آشنائی با زبان مقصد سبب خواهد شد تا مترجم قادر به گزینش صحیح‌ترین و دقیق‌ترین قالبها برای مفاهیم متن اصلی باشد. آگاهی ازواژگان، دستور و امکانات مختلفی که در زبان مقصد برای بیان مفاهیم وجود دارد، سبب ارائه ترجمه‌ای اصیل، دقیق و زیبا خواهد شد.

۶ـ ترجمه را نیز همچون نویسندگی باید یک هنر دانست و نباید پنداشت که برای کسب توانائی در ترجمه و استادی در این کار، فرا گرفتن مقدمات تئوریک آن تنها شرط لازم است. هنر ترجمه نیز مانند موسیقی، نقاشی و... نیازمند ذوق و قریحه‌ای خاص خود است. معنای این سخن این نیست که مترجم نیازی به دانستن اصول ومبانی علمی ترجمه ندارد ویا اساساً ترجمه را نمی‌توان از راه تعلیم چنین مبانی و اصولی به کسی آموخت. اطلاع از اصول علمی ترجمه، سبب خواهد شدکه مترجم تازه کار، با استفاده از تجربیات پیش کسوتان ترجمه، از تکرار اشتباهات آنان به دور باشد و با قوتی دو چندان و با درکی صحیح و بینشی عمیق و علمی به کار ترجمه بپردازد. در عین حال ترجمه، شاید بیش از هرچیز با تجربه قرین و وابسته باشد و از اینرو برای کسب تبحر در آن، مترجم، نیازمند تجربه بسیار است.

با توجه به نکاتی که اجمالاً برشمردیم، ترجمه را می‌توان هنر انتقال پیام از یک زبان به زبانی دیگر تعریف کرد. این تعریف به همراه توضیحاتی که درمورد آن دادیم، فی‌الجمله فرد مبتدی را در درک نسبتاً کاملی از ترجمه و ویژگی‌های آن یاری خواهد کرد.

با توجه به تعریفی که از ترجمه ارائه شد، اینك برآنیم تا به برخی از جنبه‌های ترجمه به تفصیل بپردازیم و با توضیح بیشتر پاره‌ای سوء تفاهمات معمول در بارهٔ آن را، بزدائیم.

گفتیم که مترجم گرچه کارآمد و حاذق و خوش ذوق باشد، هرگز توفیق نخواهد یافت تا دقیقاً به تعریف ترجمهٔ ایده‌آل ـ که همان انتقال تمام و کمال پیام باشد ـ جامهٔ عمل بپوشاند و به اجمال توضیح دادیم که این کار به دلایل چندی ممکن نیست. گذشته از تفاوت‌های فرهنگی و ساختار دستوری و عدم تطابق کامل واژه‌ها در زبان که مجموعاً و به ناگزیر موجب حذف بخشی از پیام یا افزودن چیزی برآن در طی فرآیند ترجمه می‌شوند، حالاتی نیز وجود دارد که عامل تحریف در پیام و دور افتادن ترجمه از متن و احیاناً نامفهوم شدن آن، خود مترجم است. ما در این قسمت به این مسأله می‌پردازیم که اصولاً امانتداری در ترجمه به چه معناست و کدام ترجمه را می‌توان به معنای صحیح کلمه «امین» دانست. این موضوع و به تبع آن مفهوم واحد ترجمه به گمان ما یکی از مهمترین مسائلی است که عدم درک صحیح از آن، در نزد کثیری از مترجمان تازه کار، وضع آشفته فعلی را در کار ترجمه پدید آورده است. این وضع را ممکن است ناشی از آن بدانیم که اینگونه مترجمان نمی‌دانند لازم است ترجمه با متن اصلی تطبیق کند. این فرض، فرضی است سست که نادرستیِ آن با نگاهی به صفحه «پیشگفتار مترجم» آشکار می‌شود. بررسی چنین مقدمه‌هایی که در اکثر کتب ترجمه نظیرش را می‌توان دید، حاکی از این است که تقریباً همه مترجمان، چه آنها که کار ترجمه را تازه آغاز کرده‌اند و چه آنها که سالها در این کار دستی داشته‌اند و تجربه‌ای فراوان اندوخته‌اند، براین اعتقادند که مترجم باید در کار خود، متنی اصیل را به خواننده ارائه کند و در این راه به نهایت درجه، شرط امانت را به کار بندد؛ از پیش خود چیزی به محتوای متن نیفزاید و از آن خودسرانه چیزی حذف نکند با این همه، نیم نگاهی به متن این کتابها، و احیاناً مقابلهٔ آنها با متن اصلی نشان می‌دهد که به معنای صحیح کلمه، کمتر مترجمی در عمل به این ادعای خود، توفیق یافته است و گواه صادق این سخن انبوه ترجمه‌های نامفهوم و آشفته‌ای است که اینك در بازار کتاب موجود است و خواننده، خود می‌تواند با مراجعه به آنها در این باره تحقیق کند. نگاهی به نقدهایی که گاه گاه براینگونه کتاب‌های ترجمه، نوشته می‌شود، نشان می‌دهد که این گونه اشتباهات در ترجمه، آن چنان شگفتی برانگیز است و بدور از انتظار، که در مواردی به ضرب المثل بدل می‌شود.

اما علت چیست؟ چگونه می‌توان امانتداری این مترجمان را با وجود چنین شواهدی توجیه کرد؟ شاید این مترجمان، معنای دیگری از امانت در ذهن دارند و با برداشتی متفاوت با آنچه بعداً توضیح خواهیم داد، به کار ترجمه دست برده‌اند و می‌برند با توضیحی که خواهیم داد روشن خواهد شد که امانتداری در ترجمه را می‌توان در چند سطح متفاوت معنا کرد و آن تناقض ظاهری که در گفتار و عمل به چشم می‌خورد، نیز گویا ناشی از همین اشتراك در لفظ است.

به این ترتیب به نظر می‌رسد که این مترجمان در تشخیص مصداق امانتداری به خطا رفته‌اند و تحلیل دقیق ترجمه‌های ایشان، صحت فرض اخیر را تأئید می‌کند. مترجمی را در نظر بگیرید که تعلق خاطری به

سبك نویسنده‌ای داشته باشد که یکی از آثارش را در دست ترجمه دارد. روشن است که آنچه برای او از اصالت برخوردار است و در درجهٔ نخست اهمیت قرار می‌گیرد سبك نویسندهٔ مذکور در نوشته‌ای است که از او ترجمه می‌کند. چنین مترجمی، برای انتقال این سبك و حفظ آن در ترجمه، هرگاه مجبور باشد که از میان سبك و محتوی یکی را برگزیند ناچار محتوی را فدای آن خواهد کرد و در واقع سبك نوشته را به بهای تغییر محتوای آن حفظ خواهد کرد. این خود نوعی امانتداری است و او نیز خود را به این اعتبار امین می‌داند.

اما مواردی نیز پیش می‌آید که مترجم آنچنان امانتدار می‌شود که همهٔ همّ خود را صرف حفظ و ذکر یك یك واژه‌ها و عبارات متن می‌کند. او در این مقام هرگز نمی‌تواند به خود بقبولاند که مثلاً به بهانهٔ حفظ معنای یك عبارت و ارائه جمله‌ای با معناتر، واژه و یا احیاناً واژه‌هائی از متن را حذف کند و یا تغییری در آنها روا دارد. این عمل به گمان او از امانتداری بدور است. روشن است که این نیز معنائی دیگر از امانتداری است در ترجمه؛ چنین مترجمی نیز احتمالاً ادعا خواهد کرد که در کار خود «نهایت دقت را بکار برده است و کوشیده است تا جانب امانت را فرو نگذارد و در تمام مراحل ترجمه به متن وفادار بماند و احیاناً خواننده را به مطالعهٔ حاصل کار ترغیب می‌کند تا خود درستی سخن را تحقیق کند».

حقیقت این است که امانت در علم ترجمه، به مفهومی جز آنچه ذکر شد، به کار می‌رود و قدری دقت در مقدمه‌ای که در تعریف ترجمه آوردیم، این معنا را روشن خواهد ساخت. به راستی معنای صحیح امانت در ترجمه کدام است؟ مسلماً در نوشته، سبك و عبارات، جز از طریق تأثیری که در معنا و مفهوم اعمال می‌کنند و در واقع جز به این دلیل که سازندهٔ آنند، اصالت نمی‌یابند و از اینرو حفظ سبك متن اصلی یا ذکر و انتقال یك یك واژه‌ها و عین عبارات آن، هرگز به خودی خود منظور نیست. در حقیقت اگر هدف از مطالعهٔ ترجمه را همان هدف از مطالعهٔ متن اصلی بدانیم، باید به دنبال منظور نویسنده در متن اصلی باشیم و در کار ترجمه همان را که او می‌خواسته به خوانندهٔ خود منتقل کند، به خوانندگان ترجمه انتقال دهیم. این اصلی است معروف که مترجم امین باید، هر لحظه با خود بیندیشد که اگر قرار بود نویسنده، مطالب را به زبان متن ترجمه ـ زبان مقصد ـ بنویسد، آن را به چه صورتی می‌ نوشت. مترجم باید دائماً خود را به جای خواننده بگذارد و با خود بیندیشد که آیا آنان نیز همان را که او از متن اصلی دریافته، از ترجمه او در خواهند یافت. وی تنها در صورتی وفادار به متن دانسته خواهد شد که قادر به انجام چنین وظیفه‌ای باشد. توانائی انجام چنین کاری در گرو درکی دقیق و علمی از فرآیند ترجمه است و صرف احاطه برزبان مبداء و مقصد، هرگز برای این منظور کفایت نخواهد کرد. روش انجام چنین کاری را می‌توان در قالب بحث در بارهٔ مفهوم «واحد ترجمه» ارائه کرد. از اینرو ما در پایان بحث به این موضوع می‌پردازیم.

در ترجمه می‌توان کل متن را به واحدهائی تجزیه کرد که مفهوم کل متن حاصل جمع مفهوم یك یك این واحدها باشد و درعین حال واحدهای مذکور کوچکترین واحدهای ممکن نیز باشند. به نحوی که شکستن آنها به واحدهای باز هم کوچکتر در عین حفظ مفهوم سابق ممکن نباشد. چنین واحدهائی را «واحد ترجمه» می‌نامیم. واحد ترجمه خود البته واجد اجزای کوچکتری است اما نمی‌توان از جمع مکانیکی و به دیگر سخن، از در کنار هم قرار دادن معنای یك یك اجزاء به معنای کل واحد ترجمه رسید. به این معنی، واحد ترجمه را باید یك سیستم دانست. ساعت مثال معروف و مشهوری از سیستم‌هاست. گرچه عقربهٔ ساعت یکی از مثلاً دویست جزء ریز و درشت آن است، مسلماً به تنهائی هرگز قادر به انجام دقیقاً یك دویستم کار مجموع نیست. عقربه به همراه سایر اجزای سیستماتیك ساعت قادر است عملی را انجام دهد که از یك یك آنها برآمدنی نیست. به عبارتی دیگر، ساعت یك کُل است نه یك کُلی. در یك مجموعهٔ کلی، حاصل نتیجهٔ جمع مکانیکی و بهم افزودن سادهٔ اجزاء است و در واقع وحدتی که برای چنین مجموعه‌ای در نظر گرفته می‌شود وحدتی است صرفاً قراردادی و اعتباری و نه حقیقی اما واحد ترجمه را باید یك کل دانست. اجزای مختلف در چنین مجموعه‌ای، به وحدتی حقیقی رسیده‌اند. اگر فرض کنیم که واژهٔ «پیراهن» در اصل مرکب از دو واژهٔ «پیر» و «آهن» بوده باشد، روشن است که معنای این واژه را نمی‌توان از روی معنای دو جزء فرضی آن حدس زد.

دانستیم که می‌توان متن را به چند واحد مفهومی بخش کرد و از آنجا که هدف در ترجمه انتقال مفهوم از زبان مبداء به قالب زبان مقصد است، لاجرم باید واحدهائی معنائی از متن را با واحدهائی متناظر خود در ترجمه تنظیر کرد. این تناظر یك به یك (One-One Correspondence) اگر مـابین «جملات» دو متن برقرار شده باشد ترجمه به نحو صحیح آن انجام یافته است. به عبارتی دیگر، واحد ترجمه در واقع یك جمله است. در جمله است که اجزای در کنار هم معنای کاملی را افاده می‌کنند و معنی در حد پائین‌تر از آن کامل نیست و نمی‌توان از بهم افزودن معنای اجزای سازنده آن، دقیقاً به معنای کل جمله رسید. در صورتیکه واحد ترجمه، کوچکتر از جمله اختیار شود، ترجمه را «لفظ به لفظ» یا «تحت‌اللفظی» می‌نامیم. این روشی است که اکثر مترجمان تازه کار خواسته و ناخواسته، تحت عناوین وفاداری به متن و امانتداری در ترجمه به کار می‌بندند. خواهیم کوشید تا با مثال ساده‌ای این معنی را روشن‌تر کنیم و دلیل نادرستی آن را هر چه بهتر بیان نمائیم. همان واژهٔ «پیراهن» را در نظر بگیرید. ما که فارسی زبانیم معنای این واژه را می‌دانیم. در آن نه «پیر» می‌بینیم و نه «آهن». قبلاً دیدیم که معنای آن از جمع مکانیکی معنای این دو به دست نمی‌آید. اکنون مترجمی را فرض کنید که در ترجمهٔ یك متن فارسی به زبان انگلیسی، به دلیل ناآشنائی با زبان فارسی، این واژه را مرکب از ۲ جزء مذکور بداند و آن را براساس فرض البته نادرست خود به دو جزء «پیر» و «آهن» بشکند. او در واقع آن را ۲ واژه به حساب آورده و از اینرو با دو واژه در زبان انگلیسی تنظیر خواهد کرد و مثلاً معادل: (Old iron) را در متن برای آن برخواهد گزید! روشن است که ما در زبان فارسی پیراهن را هرگز به این معنی نمی‌فهمیم. در زبان انگلیسی نیز

حتی اگر این ترکیب معنائی داشته باشد، هرگز به معنای پیراهنِ فارسی نخواهد بود و معنائی را که ما از آن در می‌یابیم نمی‌رساند و به عبارت دیگر به مدلول پیراهن در زبان فارسی راجع نیست. در نتیجه با توضیحاتی که پیشتر در تعریف ترجمه دادیم، ترجمه به نحو صحیحی صورت نگـرفته است. البتـه اگر خوانندگان این ترجمه با زبان فـارسی آشنائی می‌داشتند احتمالاً در درك معنای آن بامشکلی مواجه نمی‌شدند. اما این هرگز توجیه مناسبی برای مترجم نخواهد بود. فرض بر این است که آنها که ترجمه را می‌خوانند فارسی نمی‌دانند. نظیر همین اشکال وارد خواهد بود اگر واژهٔ «بامداد» را مترجم فرانسوی زبان، فـارسی دانی! به «avec le crayon» بـرگرداند. واقع امر این است که فارسی زبانان واژهٔ بامداد را همه جور می‌فهمند جز به معنای «با ـ مداد»!. نتیجه اینکه در این مثال واحد ترجمه کل واژهٔ بامداد است و نباید حریم آن را در هم شکست. اکنون فرض کنید مترجمی در ترجمه از یك متن انگلیسی معادل «مرد قورباغه‌ای» را در برابر «Frogman» برگزیند. دراین صورت اونیز دقیقاً به همان دلایلی که پیشتر ذکر شد در تعیین حدود واحد ترجمه به خطا رفته است؛ با این تفاوت که در مورد قبل به دلیل آشنائی ما با زبان خود ـ که در واقع زبان مبداء در آن مثال بود ـ نادرستی کار مترجم و میزان آن ملموس‌تر است. در حقیقت یك انگلیسی زبان نیز در واژهٔ «Frogman» نه «مرد» می‌بیند و نه «قورباغه». فارسی زبانی را هم که سر از چنین ترجمه‌ای به در نمی‌آورد نمی‌توان توصیه به فراگیری زبان انگلیسی کرد. در واقع اگر قرار براین باشد که این واژه را مرکب از «Frog» و «man» بدانیم، چرا و به چه دلیل نباید آن را مرکب از F, r, o, g, m, a, n دانست؟ لابد به این دلیل که «ترجمه» این حروف در کنار هم معنای کل واژه را نمی‌رساند. این کاملاً درست است و دقیقاً به همین دلیل ترجمهٔ آن به «مرد قورباغه‌ای» نیز درست نیست. بـاید کـل واژهٔ «Frogman» را با واژه ای در فارسی ـ غوّاص ـ معادل کرد.

دانستیم که معادل صحیح و مناسب برای واژهٔ «Frogman» واژهٔ «غـواص» است نـه «مـرد قورباغه‌ای». اما مترجم ممکن است در این تناسب شك کند. او نگران آن است که مابا انتخاب چنین معادلی از متن و منظور نویسنده دور افتاده باشیم. استدلال او ـ که البته استدلال شایعی است ـ این خواهد بود که در معادل پیشنهاد شده واژهٔ «قورباغه» و یا «مرد» که در واژهٔ انگلیسی آمده است وجود ندارد. ظاهراً این از امانت ـ البته به معنائی که او در ذهن دارد و همچنانکه توضیح دادیم معنای صحیحی نیست ـ بدور است که عبارات زبان مبداء را با معادل‌های من عندی و خود ساخته نظیر کنیم. او بر این گمان است که مولف لابد خواهد پرسید که پس واژه‌هایی که او برای بیان منظور خود بکار گرفته بود، اکنون به کجا رفته است و چرا از آنها در ترجمه نشانی نیست او به ناچار خود را بابت این تحریف‌ها مقصر خواهد دانست. ظاهراً حق به جانب اوست.

اما با توضیحاتی که تاکنون دادیم، بنظر نمی‌رسد که اشکال بالا اشکال موجهی باشد. ریشهٔ شبهه ظاهراً در اینجاست: گمان شده است برای بیان منظور

مولف ـ که بنابر توضیحاتی که پیشتر آوردیم آن را هدف از ترجمه دانستیم ـ لازم است یك یك واژه های متن را عیناً در ترجمه تکرار کرد، در صورتی که چنین نیست. اساساً همهٔ حرف در این است که در چنان واژه ای با معنای غوّاص دیگر دو جزء دیده نمی شود و در اینجا دو جزء در موقعیت جدید معنای سابق خود را از دست داده و معنای جدیدی یافته‌اند. مختصر آشنائی با زبان مقصد (فارسی) نیز نشان می‌دهد که در این زبان برای بیان چنان مفهومی لفظ «غواص» مصطلح است نه مرد قورباغه‌ای.

نظیر همین برهان را می‌توان در مورد شکستن جمله‌ها در زبان مبداء به منزلهٔ واحد ترجمه نیز اقامه کرد. اگر یك جمله را واحد ترجمه بدانیم، باید دانست که دیگر معنای کل جمله از جمع جبری و مکانیکی معنی‌های یك یك اجزاء تشکیل دهندهٔ آن به دست نمی‌آید و باید کل جمله را مقابل جمله‌ای در زبان مقصد قرار داد. این کار البته در مواردی کار چندان ساده‌ای نیست. رواج ترجمه های لفظ به لفظ و نامفهوم تا حدودی مؤید همین نظر است. تسلّط بر زبانی که از آن ترجمه می کنیم یکی از لوازم مهم درك مفهوم واحد ترجمه و تعیین صحیح حدود آن است. روشن است که با مراجعه به فرهنگ لغات نمی‌توان به مفهوم یك واحد ترجمه دست یافت. آنچه در فرهنگ آمده معنای تك تك واژه هاست و اکنون می‌دانیم که از راه کنار هم قرار دادن چنین اجزائی نمی‌توان به معنای کل واحد ترجمه رسید.

شاید اگر مترجمان در اینگونه ترجمه های لفظ به لفظ در تمام مراحل کار براساس تئوری‌ای واحد و آگاهانه عمل می کردند، می‌توانستیم آنان را از طرفداران نحلهٔ خاصی در ترجمه بدانیم، اما ظاهراً چنین نیست. مختصر دقتی در این گونه ترجمه‌های نامفهوم نشان می‌دهد که مترجمان تازه کار، چنین روشی را ناآگاهانه و بدون بصیرت کافی به کار می‌بندند و چنین نیست که در ترجمه، ان را از روی عمد و از سر قصد برگزیده باشند و با بررسی عواقب و آثار آن، چنین تئوری‌ای را مبنای عمل خود قرار داده باشند. از این‌روست که رد پای چنین تئوری‌ای را در تمام نوشته نمی‌توان دید. اینان گاه عبارتی را که فی المثل مرکب از دو واژه است در یك متن با یك واژه نظیر می کنند و در جائی دیگر عبارتی مشابه را شکسته و به عنوان دو واژه در نظر می گیرند و این خود ناشی از عدم احاطه و تسلط بر زبان است. مثلاً گرچه «Frogman» را به «مرد قورباغه‌ای» ترجمه می کنند و با این کار تلویحاً آن را مرکب از دو جزء قلمداد می کنند، در ترجمهٔ واژهٔ انگلیسی «Newspaper» چنین نمی‌کنند و آن را معادل صحیح «روزنامه» می‌دانند و شگفتا که هرگز از خود نمی‌پرسند که واژهٔ «روز» کجا در واژهٔ انگلیسی وجود دارد که در معادل فارسی آن آمده است. به عبارت دیگر هرگز این مسأله را به عنوان تصرف در متن محسوب نمی‌کنند. از این‌روست که به نظر می‌رسد آشفتگی حاکم بر چنین ترجمه‌هائی بیشتر از فقدان یك تئوری واحد سرچشمه می گیرد کسی که «Frog» را به قورباغه ترجمه می کند، لابد در این واژه حروف F و r و o و g را نمی بیند که آن را به این اجزاء کوچکتر تجزیه نمی کند. گویا خود، هرچند ناآگاهانه باور دارد که این حروف با ترتیب خاصی که در این واژه یافته‌اند معنای جدیدی به خود گرفته‌اند و باید به عنوان یك کل در نظر گرفته شوند و این همان چیزی است که در ترجمهٔ «Frogman» در نظر گرفته نمی شود.

اما کار ترجمه نیز در کشور ما با همهٔ بی‌تجربگی مترجمانمان کاری است تجربی. به این معنا که بدون فرا گرفتن مقدمات علمی و عملی آن شروع می‌شود. هرکس به صرف اندك آشنائی‌ای با یك زبان خارجی، بدون آنکه اصولاً نیازی به فراگرفتن مقدمات کار ببیند و یا اساساً از لزوم فراگیری چنین مقدماتی و یا حتی وجود چنین مقدماتی آگاه باشد به کار ترجمه روی خواهد آورد. به راستی در این میان چه کسی مقصر است؟ اگر در شهر، تعداد تاکسی‌ها کفاف حمل و نقل مسافران را ندهد، لاجرم و بناگزیر، رانندگان شخصی، بی‌هیچ توطئه، به کار حمل و نقل مسافران روی خواهند آورد، بویژه اگر سودی در آن ببینند و مهمتر اینکه مقدمه‌ای نیز برای آن لازم دانسته نشود؛ نه از طرف مسافران و نه از جانب رانندگان. در تحلیل نهائی ظاهراً هرگز نمی‌توان و نباید چنین رانندگانی را متهم دانست، زیرا کاری که آنها می کنند، با همهٔ اشکالاتش قدری از تراکم مسافران می کاهد و تا هنگامی که دربارهٔ افزودن بر تعداد تاکسی‌ها در شهر تصمیمی گرفته نشده است، نه می‌توان این مسافربران «غیرقانونی» و تجربی را متهم دانست و نه می‌توان از به وجود آمدنشان جلوگیری کرد.

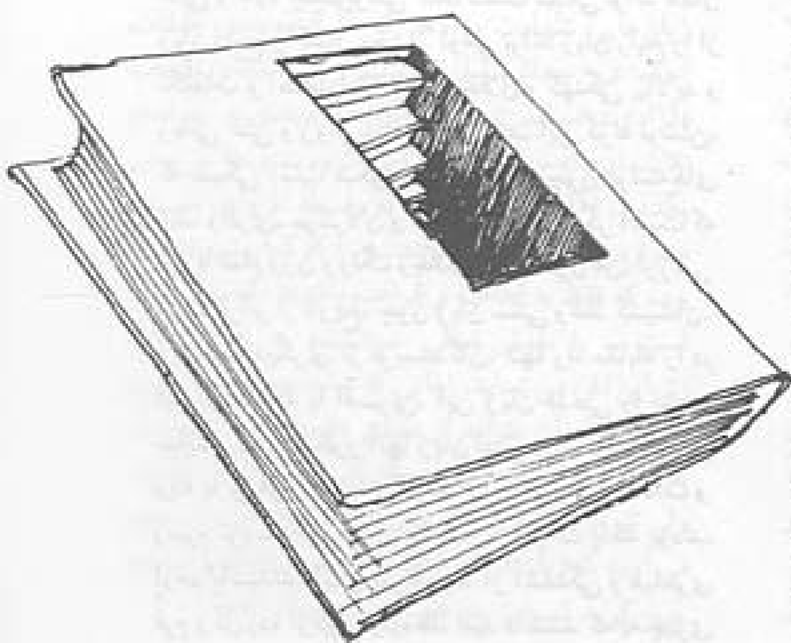
وضع فعلی ترجمه نیز بی‌شباهت به وضع مسافربری نیست. حجم موادی که باید به زبان فارسی ترجمه شود، بسیار بیشتر از آن است که در توان مترجمان کارآمد و با سابقه ـ که تعدادشان بسیار اندك است ـ باشد. کار ما محکوم کردن این و آن نیست. باید ریشه‌ها را یافت. لازم است به عوض خرده گرفتن و طعن کردن در کارشان، آنان را یاری دهیم تا در کار بزرگ و بالقوه سودمندی که در پیش رو و برعهده دارند، هرچه توانمندتر و خلاق‌تر گردند. مترجم تازه کاری را در نظر بگیرید که خواهان و طالب جدی فراگیری علم ترجمه باشد. با تأسف بسیار او هرچه بیشتر جستجو کند، در این زمینه، کمتر مطلبی درخور و مناسب خواهد یافت و او نیز چاره‌ای جز خاك خوردن در کنج کتابخانه‌ها و تحقیق! در متون خاك خوردهٔ آنها نخواهد داشت. اما طعن و بیراه البته کم نخواهد شنید. و اگر به حسب وظیفه و شوق به خدمت دست به کاری ببرد و اثری را در زمینهٔ کار خود به فارسی برگرداند، تازه متوجه خواهد شد که با انبوه عظیمی از ترجمه‌دانان و ترجمه‌گران بزرگ و دانشمند مواجه است.

علم ترجمه نیز در مدت عمر نسبتاً کوتاه خود، به عنوان شاخه‌ای از زبانشناسی، دستاوردهای عظیمی داشته است. پیداست که توضیح و تشریح تمام مسائل و ذکر جزئیات فنی آن در این مختصر نمی‌گنجد. هدف از نگارش این نوشته نیز به هیچ وجه این نبوده است. در سراسر این نوشته تنها یك هدف دنبال شده است و آن القاء این نکته به خواننده است که ترجمه نیز علمی است که فراگیری آن حداقل برای شروع کار ترجمه، ازواجبات است و اگر این یك هدف تحقق یافته باشد نویسنده به مقصود خود رسیده است.

*) تهیه این نوشته به مدد حمایت‌های علمی و تشویق های استاد بزرگوارم جناب آقای دکتر محمدرضا باطنی، استاد زبان شناسی دانشگاه تهران، صورت گرفت. بی‌شك بدون حمایت ایشان، کاستی های این مقاله، از اینکه هست بسیار بیشتر می‌بود. با این همه از بابت نارسائیها و نقایص آن، ایشان را گردی بر دامن نیست. از ایشان صمیمانه سپاسگزارم.

---

منابع:
۱ـ آتکین سون، رتیا: درآمدی به روان‌شناسی، ترجمهٔ حسن مرندی، «زبان و تفکر»، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۹.
۲ـ باطنی، محمدرضا: زبان و تفکر، «نسبیت در زبان»، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۶۹.
۳ـ باطنی، محمدرضا: مسائل زبانشناسی نوین، «ترجمهٔ ماشینی»، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۰.
۴ـ صلح‌جو، علی: «بحثی در مبانی ترجمه»، نشر دانش، سال ششم، شمارهٔ ۵ـ ۱۳۶۵.
۵ـ صلح‌جو، علی: «زبان، فرهنگ، ترجمه» مجله زبانشناسی، سال ششم، شماره ۱، ۱۳۶۸.
۶ـ فرح‌زاد، فرزانه: «ترجمه و فرهنگ» نشر دانش، سال دهم شماره ۶، ۱۳۶۹.
۷ـ نایدا، یوجین: «نقش مترجم» ترجمهٔ سعید باستانی، نشر دانش، سال ششم، شمارهٔ ۴، ۱۳۶۵.
۸ـ نجفی، ابوالحسن: «آیا زبان فارسی در خطر است؟» نشر دانش، سال سوم، شمارهٔ ۲، ۱۳۶۱.
۹ـ نجفی، ابوالحسن: «مسئلهٔ امانت در ترجمه»، نشر دانش، سال سوم، شمارهٔ ۱، ۱۳۶۱.



# نوشتن وسکوت؛ اتوپیای زبان


□ رولان بارت

■ دکتر احمد اخوت




اشاره:

چندی قبل مطلبی تحت عنوان «سه مقاله از رولان بارت» به نقل از مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات در ادبستان به چاپ رسید، که مدتی بعد مترجم محترم آن، - آقای دکتر احمد اخوت - ضمن اعتراض در مورد ناقص بودن مطلب، ترجمهٔ کامل را برایمان ارسال فرمودند. هرچند که مطلب مذکور به نقل از مأخذ دیگری در ادبستان به چاپ رسیده بود، امابرای استفادهٔ بیشتر خوانندگان علاقه‌مند، متن کامل ارسال شده توسط مترجم محترم در زیر از نظر خوانندگان می گذرد:

## نوشتن و سکوت:

نوشتن به عنوان یك پیشهٔ هنرمندانه، از آنجا که با میراث‌های یك جامعهٔ بورژوائی همخوانی دارد، هیچ نطقی را بهم نمی‌زند. در چنین جامعه‌ای، نویسنده که از ستیزهای دیگر طرفی تبسته است، به جذبه‌ای روی می‌آورد که او را ارضا و تلاش‌هایش را توجیه نماید: این جذبهٔ فُرم است. اگر نویسنده از بازآفریدن زبان ادبی و تازه چشم‌پوشی کند، دست کم می‌تواند همان زبانِ رایج را کمال بخشد. او می‌تواند زبان رایج را از تکلفات و استعارات، جاه و جلال و کهنگی بپالاید و زبانی غنی و زوال‌ناپذیر خلق کند. این گونه نوشتن، که سبکی است شکوهمند و سنتی، چون نوشته‌های ژید، والری، مونترلان و حتی برتون، بیانگر آنست که فرم با تمام وزن و رنگ وجلای غیرمعمول آن، ارزشی است فراتر از تاریخ، چون زبان سنتی وعظ کشیشان.

دستهٔ دیگری از نویسندگان، تنها راه مقابله را در این دیدند که با افسونی، این زبان قدسی را بندبند نمایند. بدین منظور آنها زبان ادبی رااز درون تحلیل برده با بی‌قراری زبان کلیشه‌ای را همراه با عادات و رسوم نویسندگی که از گذشته به میراث یافته بودند، ازهم پاشیدند. اینان سرخورده از آشفتگی و هیاهوی فرم و دل‌زده ازکویر واژه‌ها، امید داشتند که به چیزی رسته و کاملاً مبرّا از تاریخ دست یابند و دوباره تازگی و شادابی زبان را احیا نمایند. بالاخره، کشاکش و پستی و بلندی‌ها مؤثر می‌افتد و اینان راه خود را می‌یابند و قواعد و اصول نویسندگی خود را پی می‌نهند. هر زبان ادبی که نخواهد رابطهٔ تنگاتنگ خود را با گفتار اجتماعی جامعه حفظ نماید، درمعرض این خطر قرار دارد که به چیزی مجرد تبدیل شود: گرفتار همان سرنوشت «هنرهای زیبا». ازهم پاشیدگی زبان هم چارهٔ کار نیست، چرا که زبان پیوسته از هرج ومرج و آشفتگی گریزان است، وتنها می‌تواند به سکوت در نوشتن منتهی شود. سرپیچی رمبو و سوررئالیست‌های دیگر از اینکه کلمه را کامل بنویسند. (آنها به عمد حروف انتهائی را نمی‌نوشتند و به این خاطر در بوتهٔ نسیان جای گرفته‌اند)، این خودشکنی عمدی و شگفت‌انگیز ادبیات، این نکته را به ما می‌آموزد که برای پاره‌ای از نویسندگان زبان، این نخستین و آخرین گریزگاه اسطوره وادبیات، سرانجام برای آنان، همان چیزی را احیا می‌کند که از آن گریز داشتند. بنابراین نگارشی همیشه انقلابی وجود ندارد و هر سکوت فرم تنها با گنگی مطلق و قطع کامل ارتباط می‌تواند از دغلبازی بگریزد. مالارمه، این هملت نویسندگی، به خوبی در کارهایش این لحظهٔ شکننده‌ی تاریخ را نشان می‌دهدکه زبان ادبی از آن رو پایداری می‌کند که می‌خواهد بهتر آواز ناگزیر مرگ خود را بر لب آورد.

مالارمه ازاین رو ترتیب هم‌نشینی کلمات را برهم می‌زند، چون می‌خواهد در اطراف هر واژه، واژه‌های مستعمل و بی‌معنا، فضائی خالی ایجاد کند. این فضای خالی مانع می‌شودکه کلمات بار عاطفی خود را به خواننده القا کند و گفتار از بند وابستگی‌های اجتماعی رها می‌شود و کلمات از هر طنینی تهی می‌شود. در اینجا واژه، بدور از آلودگی کلیشه‌های رایج و رها از بازتاب‌های فنی نویسنده و عاری از هرگونه مسئولیت در قبال همه چیز است. در اینجا کلمه فقط یك کلمه است، تهی از هرگونه بازتابی. کلمه‌ای که حکایتگر تنهائی خویش است و از این‌رو معصوم است. این گونه هنر، شالودهٔ «خودکشی» را در خود دارد. در این هنر سکوت، لحظهٔ شاعرانه‌ایست که در میان دو لایه گرفتار است: در اینجا واژه نه به مثابهٔ پاره‌ای از یك پیام رمزی بلکه چون نوری، خلایی، یا قتلی و یا آزادیی تلقی می‌شود. (این نظر ما که مالارمه را قاتل زبان می‌دانیم مدیون موریس بلانشو «Blanchot» است). زبان مالارمه حکم اورفه (Orphee) را دارد که تنها با دل کندن از محبوب می‌تواند خود را نجات دهد. با این حالت اورفه تاب نمی‌آورد و نگاهی به معشوق می‌اندازد. این کار اورفه به منزلهٔ رساندن ادبیات به دروازه‌های «ارض موعود» است: جهانی بدون ادبیات. جهانی که باز نویسندگان عهده‌دار این هستند که این دنیای بی‌ادبیات راشهادت دهند.

○○○

درزمینه آزادسازی زبان، کوشش‌های دیگری هم به عمل آمده است. این یکی دیگر ازآن کوشش‌هاست: زبان سپید، زبانی «بی‌رنگ» آزاد از تمام تعلق‌های زبانی و نظم‌های شناخته شده. بامثالی از زبان شناسی، شاید بتوان بهتر این پدیده‌ی نوظهور را شناخت:

می‌دانیم که زبان‌شناسان میان دو جزء یك قطب مخالف (مثل مفرد - جمع، گذشته - حال) به وجود جزء سومی قائل هستند که آن را جزء خنثی و یا صفر می‌نامند. مثلاً وجه اخباری، با مقایسه با التزامی و امری، فرمی خنثی و بدون وجه می‌نماید. بر این قیاس، نوشتن صفر درجه اساساً وجهی اخباری دارد. و یا اگر مایل باشید، می‌توانید آن را وجه بدون وجه بخوانید! شاید هم صحیح‌تر آن بود که آن را سبك روزنامه‌ای می‌خواندیم. ولی می‌دانیم که این روزها روزنامه‌نگاری، بطوری کلی، وجوه تمنائی یا امری را تجربه می‌کند (که بهرحال وجوهی هستند دارای احساسات). نویسندگی خنثی حد وسط بین تمام آن هیاهو و داوری‌هاست. این شیوهٔ نوشتن خود را درگیر این مسائل نمی‌سازد. اتفاقاً درغیبت آنها بوجود می‌آید. البته این غیبت وجهی کامل دارد. رمزی درآن نیست و احتیاج به هیچ ملجائی ندارد. بنابراین نمی‌توان گفت این وجه نوشتن بی‌اعتنا و تأثیرناپذیر است. بهتر است آن را «مبرّا» و «دستمالی نشده» بخوانیم. هدف این گونه نگارش، فراتر رفتن از مرزهای معمول ادبیات است، با تکیه به چیزی که آن را «گفتار پایه» می‌خوانیم. این زبان از گفتار روزمرهٔ کلیشه‌ای و زبان ادبی معمول کاملاً فاصله دارد. این گونه گفتار شفاف، که باربان «بیگانه»ی کامو آغاز شده است، «سبك غیبت» را بنیاد گذارد، سبکی که سبك تقریباً از آن غایب است. این نگارش وجهی خنثی دارد و خصوصیات اسطوره‌ای و اجتماعی زبان به سود کیفیت خنثی و ایستای فرم حذف گردیده است. بدین گونه اندیشه تمام بار مسئولیت را به‌عهده دارد، بی آنکه تحت تأثیر عنصری عرضی چون فرم و تاریخی که به آن تعلق ندارد، قرار گیرد. اگر نگارش

فلوبر حاوی «قانونی» است و آن را محترم می‌شمارد، و اگر مالارمه سکوت را می‌جوید، اگر دیگران، پروست سلین، کنو، پرمور، هریك به نحوی به مسائل اجتماعی تکیه کرده سبك خود را بر آن اساس بنیاد می‌گذارند، اگر در تمام این سبك‌ها نوعی ابهام فرمی وجود دارد و همه معضل رابطهٔ زبان و جامعه را مطرح می‌سازد و گفتار را همانند ابزاری در نظر می‌گیرند که باید در دست صنعتگری، جادوگری، و یا یك نگارنده افتد و نه یك روشنفکر، نگارش خنثی در حقیقت اساسی‌ترین خصوصیت هنر کلاسیك را باز می‌یابد: ابزار بودن نگارش، ولی این بار تفاوتی با گذشته وجود دارد: این ابزار دیگر مثل گذشته‌ها درخدمت آن ایدئولوژی باشکوه نیست، بلکه وجهی است که موقعیت جدید نویسنده را نشان می‌دهد. وجهی که چیزی به نام سکوت درآن حضور دارد. این وسیله به عمد از هرگونه ظرافت و زیبائی و یا پیرایش پرهیز می‌کند. نویسنده از این‌ها پرهیز می‌کند چرا که این دو ممکن است دوباره «زمان» را به نوشته باز گردانند. زمان که خود مقوله‌ایست بدلی و نیروئی بازدارنده دارد و حامی تاریخ است. اگر نوشتن واقعاً خنثی باشد و زبان به جای آنکه چیزی دست و پاگیر، سرکش و متمرد باشد به صورت «معادله‌ای ناب» تعالی یابد: معادله‌ای که فقط در برابر پوکی آدمی می‌تواند مفهوم باشد، در این صورت ادبیات مغلوب می‌شود. معضلات بشر روشن می‌شود و راز او بدون پیچیدگی عرضه خواهد شد و در این صورت نویسنده، بدون شك انسانی است صادق و شریف. بدبختانه چیزی بی ثبات و متلون‌تر از «نگارش سپید» وجود ندارد. هرجاکه آزادی وجود داشته باشد، خوی و عادات خودبخود رشد می‌یابد و دوباره شبکه‌ای از فرمهای متحجّر در اطراف زلالی و طراوت کلام تنیده می‌شود و زبان به جای اینکه چیزی تازه باشد بیانی نامشخص و مبهم پیدا می‌کند. نویسنده که می‌خواست سبك «کلاسیك»‌ها را تقلید کند، خود غلام حلقه به گوش تقلید خود می‌شود. جامعه نگارش او را به یك رفتار خاص تنزل می‌دهد و نویسنده را زندانی اسطوره‌های فرمی خود او می‌سازد.

## اتوپیای زبان:

تنوّع شیوه‌های نگارش، پدیدهٔ تازه‌ای است که نویسنده را به گزینش یکی از شیوه‌های گوناگون نگارش ناگزیر می‌سازد و وی را مجبور می‌سازد که ازمیان قالب‌های مختلف، شیوه‌ای را انتخاب کند. ازاین پس به تمام جنبه‌هایی که آفرینش ادبی را بوجود می‌آورد، ژرفای تازه‌ای افزوده می‌شود: فرم، که در اصل مکانیسمی ثانوی دارد و نوعی کار روشنفکرانه به شمار می‌آید.

نگارش جدید، ارگانیسم مستقلی است که به همراه کار ادبی رشد می‌کند، آن را با ارزشی می‌آراید که با محتوایش بیگانه است. همواره دوگانگی وجود را به آن می‌بخشد و برمحتوای واژه‌ها نشانه‌های مبهمی را می‌افزاید که تاریخی باآنها همراه است، مفاهیم چند پهلویی که یا آن را به خطرمی اندازند یاموجب رهایی آن می‌شوند. ازاین‌رو با اندیشهٔ نویسنده تقدیری زائد همراه است که اغلب از اندیشهٔ اصلی دور و همواره مانع آن است: فرم چنین سرنوشتی دارد.

همین ویژگی مهلك نشانهٔ ادبی باعث می‌شود نویسنده نتواند کلمه‌ای بر روی کاغذ بیاورد مگر اینکه ازاین زبان منسوخ بی‌قانون بدلی یاری جوید. زبان که بهرحال مقوله‌ای قراردادی و فاقد احساسات انسانی است. و همین ویژگی است که بالاخص در همان لحظهٔ آفرینش ادبیات (که به عنوان اسطورهٔ بورژوازی روز به روز منسوخ‌تر می‌شود) بر کار نویسندهٔ تأثیر می‌گذارد. زیرا ادبیات که سرانجام تاریخ را به انسان پیوند می‌دهد و آن را از نگاه او تصویر می‌کند، برای شهادت دادن بر شرایط انسانی نیازمند نشانه است. بنابراین، مقوله‌های ادبی پیشین، که انسان را موجودی بی‌زوال می‌دیدند، از محتوای سنتی خویش تهی شده‌اند. ادبیات امروز فقط از لحاظ فرم، از حیث واژه و نحو زبانی آن ارزیابی می‌شود. باری، به سادگی، فقط زبان مهم است. زبان که تمامی هویت اثر ادبی را در برمی‌گیرد و تحلیل می‌برد. رمانهای سارتر چون به نوع بیان ویژهٔ او وفادار مانده‌اند، مهم هستند: بیانی که با هنجار و ساخت زمین شناختی رمان پیوندی تنگاتنگ دارد. در واقع، نه محتوا بلکه شیوهٔ نگارش اثر است که رمانهای سارتر را در زمرهٔ آثار ادبی قرار می‌دهد. گذشته ازاین، وقتی سارتر کوشش می‌کند جریان متعارف زمان رمان را قطع کند و به کمك روایت از واقعیت، واقعیت همه جا حاضر، مثلاً در رمان «تعلیق» (Le sursis) کپه‌ای بدست دهد، این شیوهٔ روایی نگارش است که بر فراز هم زمانی، رویدادهای زمانی را بیان می‌کند که تقسیم ناپذیر و تفکیك ناشدنیٔ است: زمانی که راوی با تشخص ویژهٔ خویش آن را نقل می‌کند و با تلاش بسیار وضعیت انگلی تاریخ را آشکار می‌کند و به رمان بها می‌بخشد که ویژهٔ شهادت است که ممکن است کاذب باشد.

آنچه گفتیم، نمایانگر این حقیقت است که آفرینش شاهکار جدید ممکن نیست. زیرا نویسنده با آفرینش هر اثر، در دامی گرفتار می‌شود؛ حتی دورنمایهٔ اثر او متأثر از فرمی است که برای آن انتخاب کرده است. بدین گونه «ادبیات» دیگر به «تاریخ» معاصر اعتنایی ندارد و از اسطورهٔ ادبی نمی‌تواند فراتر رود. درست است که نویسنده با موضوع‌هایی بکر و تازه روبرو می‌شود، ولی با این مشکل روبروست که برای بیان آنها تنها زبان را در اختیار دارد. زبانی که شکوهمند ولی فاقد زندگی است. نویسنده کاغذی سفید و نانوشته پیش روی دارد و می‌خواهد واژه‌هایی را برگزیند که بی‌تردید جای او را در تاریخ مشخص می‌کند و بر مفروضاتی که متصوّر است، شهادت می‌دهدو تفاوت تراژیکی رابیان می‌کند که میان آنچه می‌بیند و آنچه انجام می‌دهد، وجود دارد. اکنون، از نظر نویسنده، دنیای خارج دارای «طبیعتی» واقعی است. این «طبیعت» با او سخن می‌گوید، زبان‌های زنده‌ای را در اختیار او می‌گذارد که نویسنده باآن بیگانه است، زبانی که نویسنده از آن جداست و بیرون آن قرار دارد، واین خود تضادّی است: تاریخ در اختیار نویسنده ابزاری قرارداده است که رام است و می‌توان به یاری آن چیزی را توصیف کرد، ابزاری که از گذشته به او به ارث رسیده است و نویسنده هیچ مسئولیتی در قبال بوجود آمدن آن نداشته است، ولی با این حال چارهٔ دیگری هم ندارد جز اینکه ازهمین ابزار استفاده کند و بدین گونه عنصری مهلك وارد عمل نوشتن می‌شود. نویسندهٔ آثار باید برعلیه این نشانه‌های اجدادی که از گذشته به او به ارث رسیده است، مبارزه کند. نشانه‌هایی از ژرفای گذشته که برای او بیگانه است. نشانه‌هایی که ادبیات را همچون سنتی دست و پاگیر در برابر او قرار داده است، نه ادبیاتی که نویسنده می‌تواند خود را با آن تطبیق دهد و تسلّی یابد.

بهرحال، هر نویسنده‌ای خواه و ناخواه در معضل «ادبیات» گرفتار می‌شود و حتی اگر بخواهد ادبیات را نادیده بگیرد و یا محکوم بشمارد، باید از همان ادبیات استفاده کند، و بدین‌گونه در معرض این خطر قرار می‌گیرد که دوباره مقهور همان «ادبیات» شود. نویسنده هر قدر بکوشد زبانی آزاد خلق کند، باز هم ناتوان است و حاصل کارش چیزیست جعلی، زیرا هیچ لذّتی بی‌رنج نیست و سرانجام نویسنده به اینجا می‌رسد که ناگزیر باید ازهمین زبان منسوخ و زنگار خورده فایده جوید. زبانی که بواسطهٔ فشار سهمگین تمام کسانی که به آن سخن نمی‌گویند، وسیلهٔ ارتباطی بسته است. نویسنده همین زبان را باید بکار گیرد، بدین‌گونه نوشتن به کوچهٔ بن‌بستی می‌ماند، چرا که جامعه خود کوچه‌ای بن‌بست است. نویسندگان امروز به راستی این چنین احساس می‌کنند، ازاین‌رو به دنبال آن هستند که مجرای نوشتن زبانی تازه کشف کنند و سیاق‌های مختلف کلامی را محك بزنند. آنان می‌خواهند زبانی بیابند بدون سبك، شفاهی، زبانی عاری از هرگونه سمت گیری، صفر درجه، زبانی که سیاق گفتاری داشته باشد. نویسندگان از این‌رو به دنبال یافتن چنین زبانی هستند که می‌خواهند نوشته‌هایشان با وضعیت اجتماعی همگون باشد. بسیاری از آنان به راستی متوجّه شده‌اند که بیرون از جامعه چیزی به اسم زبان جهانی بیرون ازکلّیت جامعه وجود ندارد و طبیعتاً زبان به عنوان یك مقولهٔ رمزی و یا اعتباری نمی‌تواند بیرون از جامعه وجود خارجی داشته باشد.

بنابراین در هر شیوهٔ نگارشی یکی ازاین دو حالت وجود دارد: تمایل به شکستن و تخریب و میل به قدرت. وضعیت انقلابی را می‌بینیم که می‌خواهد موقعیت را دگرگون سازد (و ابهام و پیچیدگی دراین است که وضعیت انقلابی ضرورتاً باید در دامان همان شرایطی که می‌خواهد زیر و رو کند، پرورش بیابد) و در مقابل اوضاعی است که می‌خواهد وضع موجود را حفظ کند. نگارش ادبی، مانند تمامی هنرهای جدید، به عنوان یك «ضرورت» درآن واحد، هم بیگانگی از تاریخ و هم رؤیای تاریخ را در خود دارد: ادبیات بر گروه‌بندی زبان‌هایی شهادت می‌دهد که از گروه‌بندی طبقات اجتماعی جدائی‌ناپذیر است و سرانجام ادبیات «آزادی» است. زیرا به این گروه‌بندی و به تمام تلاشهایی که می‌خواهند برا ین گروه بندی‌ها سرپوش بگذارند، آگاه است. ادبیات به واسطهٔ انزوای خویش همواره احساس گناه می‌کند ـ چرا که کمابیش پنداری بوده که فقط به لطافت و ظرافت واژه‌ها دلخوش بوده است ـ با خوش‌خیالی سراسیمه به سوی زبان رؤیایی‌اش می‌شتابد، زبانی که شاید به یاری تازگی و روحبخشی آن بتواند از دنیای «انسان نو» تصویری بدست دهد که در آن از بیگانگی زبان اثری نباشد. ولی تنوّع شیوه‌های نگارش، ادبیات، تازه‌ای را بوجود می‌آورد که زبان در آن فقط برای طرح افکندن است، بدین گونه، ادبیات باز هم اتوپیای زبان است.



# بخت

● مارک تواین

● ترجمه: فاضلی بیرجندی

این ماجرا در ضیافتی واقع شد که در لندن به افتخار یکی از دو سه نام بسیار برجسته این نسل ارتش انگلیس برپا شده بود. به دلایلی که فی الحال معلوم می‌شود من نام واقعی او ودرجه اش را پنهان داشته و او را سپهبد لرد آرتور سکورسبی، وای. سی. کی. سی. بی. و غیره، و غیره، و غیره خواهم خواند. نام بزرگان چه جاذبه‌ای دارد! از آن روز در سی سال پیش که نامش ناگهان از میادین جنگ کریمه به اوج فلک رسید تا همواره گرامی بماند هزاران بار اسمش را شنیده بودم، و همو اینك سرحال و قبراق آنجا نشسته بود. طعام و شراب من این بود که به آن نیمه خدا نگاه کنم و نگاه کنم و نگاه کنم خیره شوم، دقیق شوم، بیندیشم؛ آرامش، خویشتنداری، جاذبه و جلال سیمایش؛ صداقتی که یکپارچه از سراپایش می‌بارید؛ حلاوت ناخودآگاه عظمت او ـ صدها چشمی که بی‌اختیار به ستایش به او دوخته شده بود؛ و ستایش عمیق، عاشقانه و خالصانه‌ای که ناخودآگاه از سینه‌های آنان می‌جوشید و به سوی او جریان می‌یافت.

روحانی نشسته در جانب چپ من از آشنایان قدیم ـ و اینك روحانی بود؛ لیکن نیمه اول عمرش را در اردوگاهها و میادین به معلمی مدرسه نظامی وول‌ویچ گذرانده بود. در همان لحظه‌ای که صحبتش را می کنم برق کم حال و منحصری در چشمانش کورسو زد و خم شد و آهسته از سر اعتماد ـ با ژست خاصی راجع به قهرمان ضیافت ـ به من گفت:

او دیوانه محض است.

این حکم شدیداً مرا به شگفت آورد. اگر موضوع حرفش ناپلئون، سقراط یا حضرت سلیمان می‌بود بیشتر از این حیرت نمی کردم. من از دو نکته اطلاع داشتم: اول اینکه این جناب روحانی مردی به غایت

راستگو بود و دوم اینکه قضاوتهایش در باره مردم درست در می‌آمد. به همین دلیل بی‌شك و تردید فهمیدم که دنیا در باره این قهرمان اشتباه کرد: او دیوانه است. این بود که درصدد بودم تا در موقع مناسب بفهمم که جناب روحانی که دائم یکه و تنها بوده چطور این راز را کشف کرده است.

چند روز بعد فرصتی بدست آمد و این است آنچه که جناب روحانی به من گفت:

حدود چهل سال پیش مربی آکادمی نظامی در وول‌ویچ بودم.من در یکی از قسمتها حاضر بودم که سکورسبی جوان امتحانات مقدماتی‌اش را می‌داد. اینطور بگویم که دلم بی‌اندازه برایش می‌سوخت. چون بقیه شاگردان پاسخ امتحانات را درست و به صورت شایسته می‌دادند در حالیکه او ـ آه عزیز من، او هیچ چیز نمی‌دانست.

او ظاهری خوب، قشنگ، نازنین و به دور از نیرنگ بازی داشت و به همین خاطر خیلی ناگوار بود که او را ببینی که آنجا همچون تصویر کنده کاری شده ای ایستاده و جوابهایی از خود در می‌آورد که در عالم حماقت و جهل واقعا اعجاب آور است. تمام وجودم را برحالش رحم می‌آمد. با خود گفتم دوباره که برای امتحان بیاید حتما معلق خواهد شد، و خلاصه مناسب است که تا حد امکان از او دستگیری کنم. باری، او را به کناری بردم و دیدم که مختصری از تاریخ سزار می‌داند، و چون هیچ چیز دیگری نمی‌دانست کار را ادامه داده و او را مثل یك برده به تمرینهایی در مسیری مشخص از سؤالات اساسی مربوط به سزار واداشتم که می‌دانستم در امتحانات خواهد آمد. اگر حرفم را باور کنید در روز امتحان با رنگ و روی بشاش امتحانش را داد. آن امتحان کاملاً ساختگی را با موفقیت داد و حتی مورد تشویق هم قرار گرفت. در حالیکه بقیه که هزار برابر او بلد بودند مردود شدند. در نتیجه حسن اتفاقی عجیب ـ از اتفاقهایی که در هر قرن هم دوبار تکرار نمی‌شود ـ هیچ سؤالی به جز سؤالات محدود تمریناتش از او نشده بود. اتفاق حیرت‌آوری بود. من در سراسر دوره تحصیلش با چیزی از عواطفی که مادری نسبت به فرزند معلولش ابراز می‌دارد در کنار او بودم؛ و پیدا بود که دائماً درست به کمك معجزه موفق می شد.اما البته چیزی که دستش را رو می‌کرد و عاقبت قاتلش بود ریاضیات بود. درصدد بودم تا سختی این مرگ را تا حد مقدور برایش به آسایش وراحت تبدیل کنم. به همین خاطر تمریناتی به او می‌دادم و از او امتحان می‌گرفتم، و امتحان می‌گرفتم و از سؤالاتی که احتمال طرح آن توسط ممتحنین بیشتر بود به او تمرین می‌دادم، و دیگر او را به دست تقدیر می‌سپردم. خوب، اقا، حالا نتیجه‌اش را تصور بکنید: در عین بهت و حیرت من، او جایزه اول را گرفت! و همراه با آن با ادای احترام مورد تشویق کامل قرار گرفت.

خواب؟ یك هفته اصلا خواب نداشتم. وجدانم روز و شب مرا عذاب می‌داد. آنچه کرده بودم صرفاً از روی خیرخواهی و برای این بود که مانع ناکامی جوان بیچاره گردم. به بار آمدن نتایجی بدین حد غیر طبیعی را ابداً در خواب هم نمی‌دیدم. خود را مثل فرانکنشتین مجرم و بیچاره می‌دیدم. من یك مغز چوبی را در مسیر پیشرفتهای درخشان و مسئولیتهای بزرگ قرار داده بودم، و در این مسیر تنها اتفاق ممکن این بود: او با همه مسئولیتهایش در اولین فرصت یکباره فنا گردد.

جنگ کریمه تازه شروع شده بود. با خود گفتم البته جنگ پیش می‌آید. نمی‌شود که در صلح و آرامش باشیم و این الاغ پیش از آنکه رازش برملا شود بمیرد. در انتظار وقوع زلزله نشسته بودم. تا اینکه نازل شد. و چون نازل شد مرا گیج کرد. او عملا به فرماندهی هنگی در خط مقدم منصوب شد! مردان برتر قبل از آنکه به چنین اوجی صعود کنند در خدمت پیر می شوند و موی سرشان سفید می‌شود. و چه کسی می‌تواند حتی پیش بینی این را بکند که مسئولان خواهند آمد و بار چنین مسئولیتی را برچنین دوش نارسیده و بی‌کفایتی خواهند گذاشت؟ اگر او را شیپورچی جنگ هم می کردند از نظر من زیادش بود تا چه رسد که فرمانده شود ـ فکرش را بکنید! گمان می کردم که موهایم سفید خواهد شد.

حال ببینید که من ـ من که آنطور عاشق استراحت و آرامش بودم چه کردم. با خود گفتم من به خاطر این موضوع در برابر مملکتم مسئولم. و باید دنبال او بروم و تا بتوانم از مملکت در برابر او دفاع کنم. این بود که مختصر سرمایه‌ای را که در طول سالها کار و اوضاع مالی سخت اندوخته بودم برداشته و با آه و افسوس رفتم و یکی از درجات سواره نظام را در هنگ او خریدم و بسوی جبهه حرکت کردیم.

و آنجا، آه، عزیز من، هولناك بود. خطا؟ ـ اصلا چیزی جز خطا از او سر نمی‌زد. اما نگاه کنید که هیچکس به رازش پی نمی برد. هرکس به غلط متوجه او بود، و هربار دستوراتش را الزاماً غلط می فهمید. نتیجه آنکه آنها اشتباهات احمقانه‌اش را الهامات نبوغ تلقی می کردند. آنها کارشان را از سر صدق و درستی انجام می‌دادند. همان اشتباهات کوچك او هم کافی بود تا فریاد آدم عاقل را درآورد، و فریاد آنها فریاد مرا هم البته در خفا در می‌آورد ـ و البته به خشم و خروش می‌آمدم. و از این حقیقت دائماً عرق نگرانی برتنم می نشست که ارتکاب هر اشتباه تازه ای برشکوه و جلال شهرتش می افزود! دائم به خود می گفتم، او به چنان اوجی خواهد رسید که وقتی سرانجام رازش کشف شود مثل خورشید از آسمان فرو افتد.

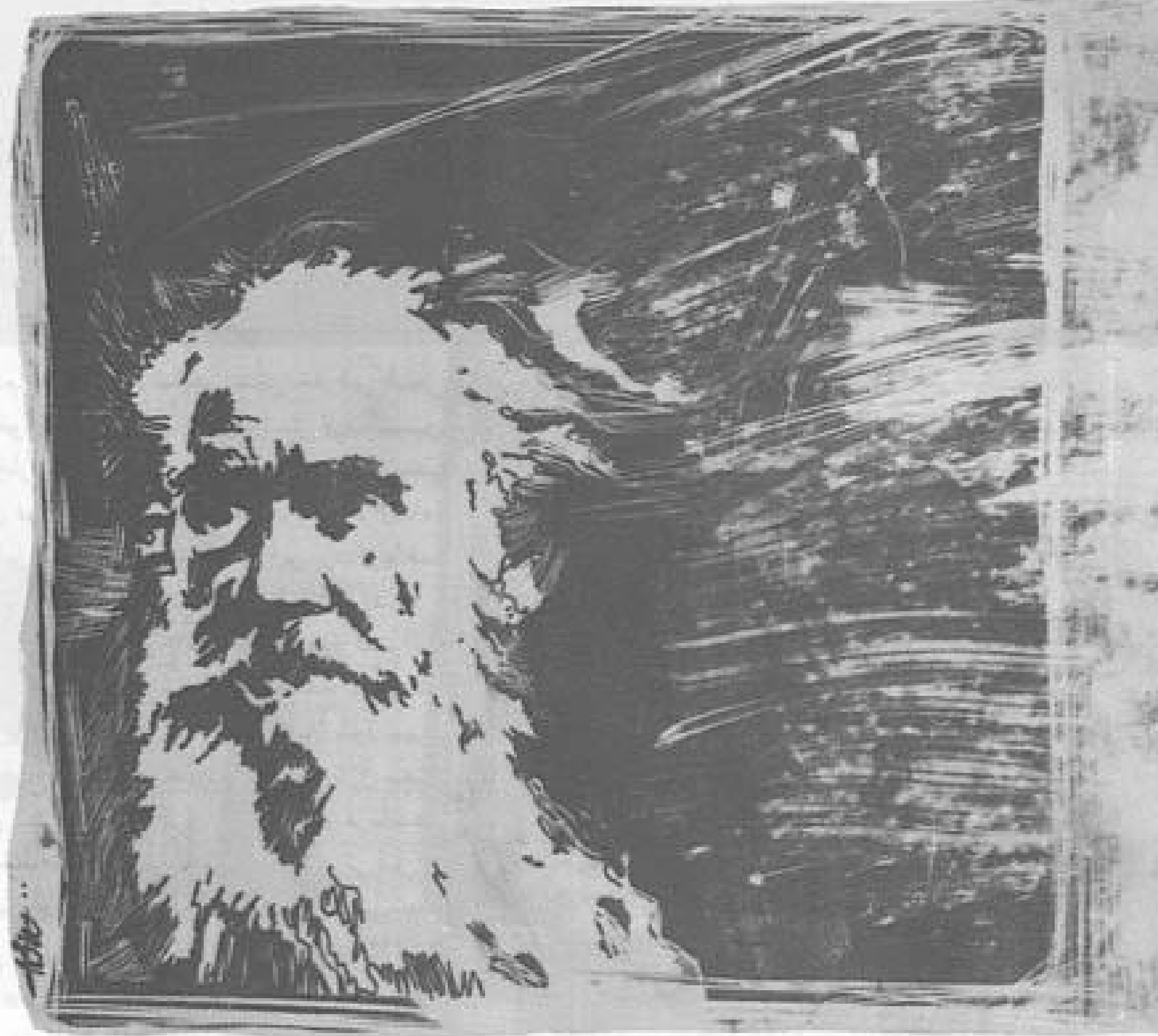
باری، او مدارج ترقی را پله به پله از روی اجساد مقامات مافوقش طی کرد تا سرانجام در داغ‌ترین لحظات نبرد ـ سرهنگ ما کشته شد و نزدیك بود دلم ازحلقم بیرون بریزد که سکورسبی درست در سنگر بعدازاو بود! گفتم حالا دیگر حتماً همه ما ظرف ده دقیقه سر از تحت السقر در می‌آوریم. نبرد به شدت درگیر بود: متحدین علی‌الدوام همه میادین را فتح می کردند. هنگ ما موضعی را که حیاتی بود به تصرف درآورد، حالا هر اشتباهی به معنای نابودی بود. در این لحظات سرنوشت ساز این دیوانه فناناپذیر چه می‌توانست بکند جز اینکه هنگ را از موقعیت خودش حرکت داده و فرمان حمله به تپه مجاور را صادر کند که در آنجا اثری از دشمن نبود. با خود گفتم: «به آنجا می‌روی که عاقبت به پایان کارت برسی.»

و به قصد آنجا حرکت کردیم و پیش از آنکه این اقدام نامعقول کشف شده و متوقف گردد برفراز تپه بودیم. و آنجا چه دیدیم؟ یك ارتش کامل روسی که هیچکس از موقعیت آن خبر نداشت در آنجا حاضر و آماده بود. بعد چه شد؟ تار و مار شدیم؟ به احتمال نودونه درصد همین اتفاق الزاماً می بایست رخ می‌داد. اما چنین نشد و آن روسها به این فکر افتادند که هیچ هنگی در چنین موقعی تنها در آن حوالی نمی گردد. این باید ارتش انگلستان باشد و به این ترتیب بازی مخفی روسها برملا و متوقف گردید؛ آنها برگشتند، و به راه خود رفتند. سراسیمه و پریشان از تپه پایین رفته و به صحرا رفتند، به طور عجیبی در هم ریخته، و ما هم بعداز آنها؛ آنها خودشان مرکزیت مستحکم نیروهای روسی در نبرد را در هم شکستند و از هم گسیختند؛ و در اندك زمانی سهمگین‌ترین هزیمتی که تاکنون شاهدش بوده اید به وقوع پیوست. و شکست متحدین به پیروزی توفنده و فوق‌العاده ای مبدل گشت! مارشال کن روبرت مات و مبهوت، حیرتزده و شادمان بود و بی‌درنگ به دنبال سکورسبی فرستاده و او را در آغوش کشید و در میدان نبرد در حضور همه لشکریان او را مفتخر به دریافت نشانهای جدید کرد

اشتباه سکورسبی در آن موقع چه بود؟ تنها این که دست چپ و راستش را از هم تمیز نداد ـ فقط همین. به او دستور رسیده بود که عقب‌نشینی کرده و جناح راست را تقویت کند؛ و او در عوض جلوتر رفت و از تپه به سمت چپ بالا رفت. اما نامی که آن روز به عنوان نابغه نظامی اعجوبه به دست آورد دنیا را از افتخار او پر کرد و آن افتخار هرگز تا کتابهای تاریخ برجای باشد از بین نخواهد رفت.

او درست مثل یك مرد، خوب و با حلاوت و دوست داشتنی و بی مدعاست، اما در مصاف مشکلات هیچ از او برنمی‌آید. این حرف در باره‌اش کاملا صدق می کند. او بی عرضه‌ترین الاغ در تمام عالم است؛ و تا نیم ساعت قبل به غیر از او و خودش هیچکس از ماجرا خبر نداشت. او روز به روز و سال به سال از اتفاقی‌ترین و حیرت‌آورترین بخت‌ها برخوردار بوده است. در طول یك نسل سربازی درخشان در تمام جنگهای ما بوده؛ تمام زندگی نظامیش سرشار از خطا و اشتباه بوده، و با این حال ابداً اشتباهی از او سرنزده که با سلحشوری و مقامات عالیه‌اش منافات داشته باشد. به سینه‌اش نگاه کنید، از نشان ها و مدالهای داخلی و خارجی پوشیده است. بله، آقا هریك از آنها نمونه حماقتی عیان و چیزی از همین دست است؛ و اینها همه را با هم که درنظر بگیرید، شاهد این است که بهترین چیزی که می شود در تمام این عالم برای آدمی اتفاق افتد این است که خوشبخت به دنیا بیاید.

باز هم چیزی را که در ضیافت گفتم می‌گویم: سکورسبی دیوانه محض است.



# فلسفهٔ هنر و تولستوی

● وِرنُن هال

● ترجمه دکتر جلال سخنور

مخالفت با هنر یا حداقل با برخی از گونه‌های هنری را که افلاطون با تکیه بر اخلاقیات بنا نهاد و سانسورگران ـ با تفتیش عقاید در داخل و خارج کلیسا ـ رواج دادند، به شکل بارزی در نظریه تولستوی تجلی یافت. لئون تولستوی (۱۹۱۰ـ۱۸۲۸) در سال ۱۸۹۸ به هنگام انتشار کتاب هنر چیست؟ نه تنها از اغلب هنرهای معاصر خود روی برگرداند بلکه رمان‌های بزرگ خود را نیز رد کرد. و بدین سبب بود که یک بانوی رمان نویس معاصر، او را بزرگترین دشمن دوست نما از زمان یهودا[1] تاکنون می شمارد. با این حال احساس شخصی تولستوی این بود که وی بیش از دیگران برای هنر ارزش و اهمیت واقعی قائل است.

در صفحات آغازین کتاب هنر چیست؟ تولستوی تعجب و حیرت خود را از مبالغ هنگفت پول و تلاش بی‌وقفه‌ای که صرف هنر می‌شود ابراز می‌دارد. هنری که مانع رشد زندگی انسان و مخالف عشق اوست. هزاران هزار نفر برای تولید آثار هنری در تلاشند و برای آن مالیات هم می‌پردازند. هنری که نه تنها سودمند نیست بلکه اغلب زیان‌بار است.

معیار حامیان هنر در توجیه ارزش اجتماعی آن کدامست؟ به عبارت دیگر هنر چیست؟

یک زیبائی شناس می گوید: «هنر تکاپویی است که زیبایی را پدید می‌آورد.» تولستوی می گوید: «بسیار خوب، اما زیبایی چیست؟» اگر به نویسندگان آثار زیبایی شناختی روی آوریم، جز سردرگمی چیزی عایدمان نمی‌شود. البته تعاریفی از زیبایی در دست است، لیکن این تعاریف چنان آشفته و گنگ بیان می شود که نامفهوم می نماید. ازین گذشته تعریفی را که نویسنده‌ای برای هنر مطرح می کند بلافاصله نویسنده ای دیگر رد می کند. و از آنجایی که هرآنچه مایهٔ لذّت طبقهٔ مرفه جامعه گردد رنگ زیبایی به خود می گیرد، تولستوي به این نتیجه می‌رسد که مفهوم زیبایی، خود صِرفاً موضوع را پیچیده می کند. «خلاصه این که چنین لذتی صرفا به خاطر این که لذت است با ارزش است.» به هرحال این تعریف نیست بلکه حیله ای است در جهت توجیه هنری که درواقع وجود دارد. کاستی کلیه تعاریف هنر ناشی از نشأت گرفتن آنها ازین تصوّر است که لذت غایت هنر می‌باشد.

بنابراین تولستوی در تعریف هنر آگاهانه «لذت» و «زیبایی» را حذف می کند. «هنر فعالیتی است انسانی مشتمل بر این حقیقت که فردی از روی آگاهی و بیاری پاره‌ای علائم، احساساتی را که در طول زندگی خود تجربه کرده به دیگران منتقل می‌سازد، به طوری که دیگران از این احساسات تأثیر پذیرفته و آن را تجربه کنند.» پسر بچه‌ای گرگی را می بیند، ترس وجودش را فرا می‌گیرد. حال نویسنده به هنگام نقل ماجرا اگر قادر باشد احساس ترس را به شنوندگان خود منتقل کند هنر آفریده است و یا حتی اگر چنین ماجرایی را جعل کند و آنرا به نحوی بیان نماید که شنوندگان بتوانند احساسات تخیّلی وی را لمس کنند این نیز هنر است.

این تصوّر نادرست که هنر لذت آفرین است چگونه رواج یافت؟ چنین عقیده‌ای برخاسته ازین واقعیت است که ارزیابی ارزش هنر به تلقی انسانها از «خوب» و «بد» بستگی دارد. مادامی که مردم دیدگاهی

مذهبی از زندگی داشتند براین باور بودند که هنر باید آن دیدگاه را ترویج کند و چنین هنری لازمست در دسترس همگان باشد. در دورهٔ رنسانس تحولی عظیم به وقوع پیوست. طبقات بالای جامعه ـ از جمله پاپ‌ها و اسقف‌های آن زمان ـ به هیچ چیز عقیده نداشتند و بنابراین سلیقهٔ شخصی را معیار ارزیابی هنر قرار دادند و لذّت شخصی برای آنان معیار خوبی و بدی اثر هنری قرار گرفت. مردم به دست فراموشی سپرده شدند و از آن به بعد هنر، تجلّی زندگی اشرافی و منحصر به طبقهٔ اشراف گردید و به همین حال باقی ماند. تولستوی می‌گوید: «به راستی در حال حاضر موقعیت هنر چنان نامطلوب است که غالبا هنری را که هیچکس قادر به درك آن نیست بیش از همه تحسین می‌کنند». تمامی نقایص هنر معاصر از نظام نادرست جامعه سرچشمه می‌گیرد. هنر ساختگی[۲] که امروزه حکمفرماست نیز یك هنر انحصاری است که حیات آن تنها با استثمار توده‌های مردم میسّر است و بقای آن صرفاً منوط به تداوم این بردگی است. با وجود بردگان پول و سرمایه، خلق آثار هنری ظریف غیرممکن نیست. دفاع ازین هنر به دلیل خوشایند بودن برای معدودی، دقیقاً همانند طرفداری از برده‌داری ـ که رفاه حاصل از آن خوشایند ارباب است ـ غیراخلاقی است.

انحصار هنر به خواص، نه تنها غیراخلاقی است بلکه به ابتذال و تحریف هنر نیز انجامیده است. هنر حقیقی هنری است که انتقال احساسات پاك و تازه را طلب می‌کند. اما به هرحال دامنهٔ احساساتی که ثروتمندان و قدرتمندان تجربه می‌کنند بسیار محدودتر از حوزهٔ احساسات کارگران است نتیجه چنین محدودیتی چیست؟ هنرِ مطلوب طبقات مرفه به سه احساس پست محدود می‌شود که عبارتند از: غرور، بیزاری از زندگی و بالاتر از همه شهوت جنسی.

فقر موضوعی هنر معاصر با پیچیدگی افزاینده همراه است. بهترین هنر، هنری است که برای عموم قابل فهم باشد. هنگامی که یك هنرمند یونانی و یا یك پیامبر عهد عتیق اثری خلق و یا مطلبی را بیان می‌کرد، مخاطبین عامّهٔ مردم بودند. اما امروزه که هنر محدود به خواص است اگر جمع کوچك هنرمند کنایات او را دریابد رضایت وی حاصل می‌شود. «در نهایت نه تنها ابهام، بیان رمز گونه، پیچیدگی و انحصارگرایی ـ محروم کردن توده‌ها ـ تا سرحد شایستگی و شرط هنر شاعرانه ارتقاء یافته است بلکه اکنون سهل انگاری، عدم صراحت و فقدان فصاحت هم تحسین می‌شوند.» تولستوی می‌گوید: «برخی از هنرمندان معاصر وی در عمل حتی دیگر به قبیله کوچك هم نمی‌اندیشند و تنها برای خویش می‌نویسند.» این باور که هنر خوب باید دشوار باشد بدعتی بیش نیست زیرا از آنجائی که هنر را با یادگیری کاری نیست، هنر خوب همواره برای عموم ملموس بوده و هست اگر هنری در تاثیر گذاردن بر عموم جامعه ناتوان باشد به معنی عدم درك اکثر مردم نیست، بلکه بدی هنر را اثبات می‌کند.

هنر بد، هنری است که امروزه رواج دارد و درواقع به هیچ وجه نمی‌توان با عنوان هنر از آن یاد کرد، زیرا اصیل نیست. برای خلق چنین هنری چهار شیوه وجود دارد: اولین شیوه وام گیری موضوعات و خصوصیات آثاری است که «شاعرانه»اند. دومین روش، تقلید است که در آن تمامی جزئیات از قبیل لحن گفتار و توصیف دقیق لباس و زندگی کاراکتر تقلید می‌شود. راه سوم مهیّج کردن اثر هنری است یعنی بهره‌گیری از تأثیرات و اعمال هیجان انگیز، ترکیب زیبایی و هراس انگیزی، نور و تاریکی. و بالاخره چهارمین طریقه، جالب جلوه دادن اثر است. برای این کار هنرمند از پی رنگی پیچیده و توصیف موارد جالبی چون زندگی مصریان و رومی‌ها و یا جزئیات استخراج معادن، سود می‌جوید. خوانندگان هم اغلب کشش و جاذبه را با تاثیر هنری اشتباه می‌کنند، درحالی که شاعرانه، واقع‌گرا، مهیّج یا جالب بودن به معنای خلق هنر نیست.

هنر تصنّعی[۳] ـ درپی انفصال هنرِ طبقات مرفه از هنر جهانی ـ هنر واقعی را از میدان به در کرده است. اوضاع جامعهٔ امروزین با تولید هنر ساختگی هماهنگی دارد. هنرمندان هنر را حرفهٔ خود قرار داده‌اند زیرا ازین طریق مبالغ معتنابهی پول به دست می‌آورند. واضح است که برای کسب چنین پولی هنرمندان می‌باید طالبان هنر را که عامّهٔ مردم باشند خوشنود کنند. به علاوه افزایش نقد آثار هنری نیز مطرح است. امروز هنر را نه مردم عادی بلکه منتقدین منحرف و یا از خود راضی ارزیابی می‌کنند. آنان در تلاش برای تفسیر هنر، ذوق را به انحراف می‌کشند. اگر هنرمند در انتقال احساسات خود موفق باشد دیگر جایی برای توضیح باقی نمی‌ماند، امّا منتقدان که شخصاً حساسیّت هنری ندارند به معیارهای برونی ـ به ویژه موازین سنت هنری ـ متوسل می‌شوند و در تلاش برای وادار ساختن هنرمند جوان به تبعیت از سنت استعدادش را سرکوب می‌کنند.

سرانجام مکتبهای هنری پدیدار گشتند. اما از آنجایی که هیچکس نمی‌تواند «چگونه احساس کردن» را به دیگران بیاموزد، این مکتبها تنها قادرند جعل و تمهید را به پیروان خود یاددهند و بدین گونه هم آنچه را که ساختگی است، می‌آموزند و هم استعداد خلق هنر واقعی را در شاگردان از بین می‌برند. هنر اصیل ابتدا به احساس و بعد به تکامل فرم استوار است. فرم، احساس را تاثیر گذار کرده و از آن هنر می‌آفرینند. «تاثیرگذاری زمانی حاصل می‌شود که هنرمند مراحل و دقایق بسیار ظریف تشکیل دهنده اثر هنری را دریابد و این تاثیرگذاری هم به میزان دریافت هنرمند بستگی دارد. آموزش دریافت این دقایق به مردم با توسل به ابزار برونی غیرممکن است. فهم و دریافت تنها از راه تسلیم شدن به احساسات امکان‌پذیر است.»

تمجید اپراهای واگنر بهترین مثال برای نمودن این واقعیت است که مردم تا چه حد استعداد درك هنر حقیقی را از دست داده‌اند. تمامی شیوه‌های جعل هنر همچون وام گیری، تقلید، استفاده از تاثیرات دراماتیك و جالب جلوه دادن همگی در اپراهای این موسیقیدان آلمانی مشهود است. پی رنگ او «طرح احمقانه و بی‌انسجام قصه پریان است» و موضوعاتش «شاعرانه» است همچون زیبای خفته، کوتوله‌ها، شمشیرهای سحرآمیز و غیره. به علاوه، همه چیز هم تقلیدی است، از دکوراسیون و لباس گرفته تا اصوات. واگنر ضربهٔ چکش، صدای هیس آهن گداخته و آواز پرندگان را تقلید می‌کند. او عمداً از تاثیرات جذّاب مانند شعله‌های جادویی صحنه‌هایی در اعماق آب، تاریکی و تأثیراتی ازین قبیل استفاده می‌کند. البته در آثارش همه چیز جالب می‌نماید. قاتل و مقتول چه کسانی خواهند بود؟ چه کسی فرزند کیست؟ چگونه امواج خروشان راین و دلیری و سیبهای سرخ درخت را می‌توان به کمك موسیقی بیان کرد؟

بنابراین تعجبی ندارد که واگنر در کار خود موفق است، در وی کج‌ذوقی و تمامی مفاهیم ساختگی که هنر تصنعی را بوجود می‌آورند به اوج تکامل رسیده‌اند. تولستوی می‌گوید واگنر فقط یك نمونه است. نسبت آثار اصیل هنری به آثار ساختگی ـ که برای کج‌ذوقان خلق می‌شود و سرانجام ذوق آنان را تباه می‌کند ـ یك به صدها هزار است.

چگونه می‌توان درحالیکه هنر رو به انحطاط است هنر واقعی را شناخت؟ برای یك روستایی که از ذوق سلیم برخوردار است چنین شناختی آسان است. غریزهٔ طبیعی وی را به گزینش هنر واقعی مورد نیازش هدایت می‌کند. اما شخص تحصیل کرده‌ای که تمایلاتش از مسیر طبیعی منحرف شده با مشکل بزرگتری روبه‌روست.

راه شناخت هنر خوب، [علاوه بر معیارهای ارزشی و طرح مسألهٔ تعهّد در هنر] گیرایی آن است. اگر به هنگام خواندن اثر شخص دیگری بی‌درنگ حالت درونی خاصّی احساس کنید که پیوند روحی بین شما و نویسنده برقرار کند، آنگاه با هنر واقعی سروکار دارید. «اثر هنری واقعی در ضمیر آگاه مخاطب نه تنها فاصله میان وی و هنرمند را از میان برمی‌دارد بلکه احساس جدایی میان او و اذهان دیگرانی که اثر را دریافت می‌کنند هم، محو می‌سازد. در این رهایی شخصیت‌ها از جدایی و انزوا و در پیوند آن با دیگران خصلت مهم و جاذبه عظیم نیروی هنر نهفته است.» تولستوی می‌افزاید: «هرچه این تأثیر نیرومندتر باشد هنر والاتر است.» درجهٔ گیرایی هنر به خلوص نویسنده بستگی دارد. نیازی درونی می‌باید نویسنده را به بیان احساس شخصی برانگیزد. آنگاه برای انتقال درست احساس به دیگران در جستجوی روشن‌ترین تعبیر خواهد بود. معیارهای مورد قبول تولستوی عبارتند از: شخصیت فردی، وضوح و خلوص.

تاکنون تولستوی روشن ساخته است که تأثیرگذاری اثر هنری از تعالی فرم نشأت می‌گیرد پرسش بعدی او درباره موضوع است. او می‌پرسد: «معیار تشخیص خوبی یا بدی موضوع هنری چیست؟»

در جواب می‌گوید: «ابتدا باید هنر را همانند کلام، ابزار ارتباط و پیشرفت بدانیم. تکامل دانش با جایگزینی علمِ بهتر و جدیدتر صورت می‌گیرد. اما تکامل احساسات بوسیله هنر انجام می‌پذیرد. احساساتی که برای سعادت بشر متناسبتر و ضروری‌ترند به بینش مذهبی دوران بستگی دارند (البته منظور تولستوی از بینش مذهبی، تعلیمات کلیسا و آیین‌های مذهبی نیست.) هر عصری بینش خاصی دارد.» بینش مذهبی عصر ما در جامع‌ترین جنبه کاربردی آن آگاهی ازین معنی است که سعادت ما در ابعاد مادی، معنوی، فردی و اجتماعی، دنیوی و اخروی بستگی به رشد احساس برادری و سازش

محبت‌آمیز با یکدیگر دارد.» هنری که انحصاری باشد بد و هنر خوب اتحادآفرین است. هنر خوب دو گروه است: اول، هنر مذهبی است که احساس عشق به پروردگار و همسایگان را منتقل می‌کند (تولستوی می‌گوید: «این گونه هنر با هنر کلیسایی[4] کاملاً متفاوت است») دوم، هنر جهانی[5] که ساده‌ترین احساسات مشترک میان انسانها را منتقل می‌کند.

تولستوی **غارتگران** اثر شیللر، **بینوایان** اثر ویکتور هوگو، **آدام بید** نوشتهٔ الیوت، **کلبه عمو تام** کار بیچر استو، **داستان دو شهر** نوشتهٔ دیکنز و کارهای داستایوسکی را به عنوان نمونه‌هایی از هنر مذهبی نوین برمی‌شمارد.[6] وی در میان آثار دسته دوم، نمونه‌هایی که از جایگاه ارزشمند برخوردار باشد کمتر می‌یابد. **دن کیشوت**، کمدی‌های مولیر، **دیوید کاپرفیلد و گزارشهای پیکویک اثر چارلز دیکنز**[7] را می‌توان به این دسته نسبت داد. اما آنها را نمی‌توان با داستانی جهانی همچون قصه یوسف و برادرانش که در کتاب مقدس آمده ـ به صرف این که هریک شامل جزئیات فراوانی است که منحصر به زمان و مکان خاصی می‌باشد ـ برابر دانست. در عین حال از میان این همه، نمایشنامه‌های مولیر جهانی‌ترند. تولستوی از میان آثار خود **«خدا حقیقت را می‌بیند اما صبر می‌کند»**[8] را به عنوان نمونه‌ای از هنر مذهبی و **یک زندانی در قفقاز**[9] را نمونه‌ای از هنر جهانی می‌داند. تولستوی می‌پذیرد که آثار دیگر او کلا در حیطهٔ هنر مبتذل قرار دارند. موسیقی و نقاشی هم می‌توانند احساسات جهانی را بیان کنند. نقاشی و موسیقی بد (مانند سمفونی شماره ۹ بتهون) هنر انحصاری است و نه جهانی. اگرچه تولستوی بر این باور است که نگرش وی تنها نگرش صحیح است، اما او برای نمونه‌های ویژه‌ای که برمی‌شمارد اهمیت چندانی قائل نیست و می‌گوید: «من به طبقه‌ای از مردم تعلق دارم که ذوق و تمایلاتشان در اثر تعلیمات نادرست منحرف شده است و ازین رو عادتهای دیرینه ممکن است مرا به اشتباه وادارند.»

تولستوی بارها خشم‌آلوده به آنچه که وی آن را پیامدهای تکان‌دهنده نبود هنر حقیقی در جامعه مدرن می‌داند اشاره می‌کند، یعنی صَرف نیروی عظیم و استثمار وحشتناک میلیونها انسان برای تولید هنر تصنعی که مردم از آن هیچ سودی نمی‌برند. هنر امروزین به طبقات مرفه جامعه اختصاص دارد، اما چنین هنری حتی برای خود آنها بهره‌ای جز بدبختی و برداشت غلط از زندگی به همراه ندارد. به نظر وی هنر جعلی که شامل خرافات مربوط به کلیسا و میهن پرستی است و فساد را در سطح گسترده‌ای اشاعه می‌دهد مدتها مانع روشن گری حقیقی مردم شده است.

خوشبختانه راه علاجی وجود دارد، چرا که در جامعه امروزین بینش مذهبی بچشم می‌خورد. «هرچند تعاریف متفاوتی از سرانجام زندگی بشر وجود دارد اما امروزه همهٔ انسانها پذیرفته‌اند که غایت سعادت انسان از طریق اتحاد بایکدیگر میسّر است.» چنین بینشی مسیر هنر آینده را مشخص می‌کند. این هنر حامل احساساتی است که انسانها را به هم پیوند می‌دهد در این صورت دیگر هنرمندان نه از طبقه مرفه یا وابستگان آنان بلکه از میان استعدادهای مردمی برگزیده خواهند شد، هنر در دسترس همگان خواهد بود. وضوح، سادگی و اختصارطلب خواهد شد. دیگر هنرمند حرفه‌ای وجود نخواهد داشت بلکه در آینده تمامی افراد جامعه که نسبت به چنین فعالیتی احساس نیاز کنند، آفرینشگر هنر خواهند بود ولی فقط زمانیکه چنین نیازی را احساس کنند به کار هنری می‌پردازند.

تولستوی پیامدهای ناشی از موضع خود را به طور کامل می‌پذیرد. اکنون اگر از تولستوی می‌پرسیدند که آیا بهتر نیست به جای آنچه امروزه هنر بحساب می‌آید اصلاً هنری وجود نداشته باشد؟ او در پاسخ بالاجبار موضع افلاطون را انتخاب می‌کرد و می‌گفت: «فکر می‌کنم که هر انسان خردمند و با فضیلت مسأله را آن گونه حل می‌کند که افلاطون در کتاب **جمهوریت** و نخستین پیروان مسیح و نیز مبلّغان آیین محمدی به آن پاسخ گفتند، یعنی می‌گوید به جای هنر تباه کننده و با هنر متظاهر و تصنعی که امروزه رواج دارد، ترجیح می‌دهم اصلاً هنری نباشد.»

با این وجود تولستوی برخلاف افلاطون معتقد به پیشرفت است. او فکر نمی‌کند که نیاز به طرح این سوال یا انتخاب راه‌حل افلاطون باشد. بشر قادر است به اشتباهاتی که مبتلا به آنهاست پی ببرد و برای اجتناب از آنها راه‌حل بیابد.



### فهرست مآخذ


**الف ـ منبع اصلی**

1. Hall, Vernon. A Short History of Literary Criticism. The Merlin Press, London. 1964

**ب ـ سایر منابع**

2. Berlin, Isaiah. The hedgehog and the Fox; an Essay on Tolstoy's View of History. New York, 1953.
3. Farrell, J. T. Literature and Morality. New York, 1953.
4. Cibian, George. Tolstoy and Shakespeare. The Hague, 1957.
5. Knight, G. W. Shakespeare and Tolstoy. London, 1934.
6. Maude, Aylmer. Tolstoy on Art and Its Critics. London, 1925.
7. Simmons, E. J. Leo Tolstoy. Boston, 1946; New York, 1960.
8. Steiner, George. Tolstoy or Dostoevsky, an Essay in the old Criticism. New York, 1959.
9. Tolstoy, L. N. What is Art? and Essays on Art; tr. by Aylmer Maude. London, 1938.


### پی نویس ها

۱ـ یکی از دوازده حواری بود که عیسی را تسلیم دشمنانش کرد تا مصلوبش سازند.

2. Fake art.
3. Simulation of art / counterfeit art.
4. Ecclesiastical art.
5. Universal art.
6. Schiller's THE ROBBERS, Hugo's LES MISERABLES, Eliot's ADAM BEDE, Stowe's UNCLE TOM's CABIN, Dickens' TALE OF TWO CITIES.
7. Dickens, Charles. DAVID COPERFIELD. THE PICKWICK PAPERS.
8. «God Sees the Truth, but Waits.»
9. «A Prisoner in the Caucasus».

منتشر شد

# گزیدهٔ سخن پارسی

□ ۱.گزیدهٔ فیه ما فیه تلخیص، مقدمه، و شرح : دکتر حسین قمشه‌ای قیمت: ۱۸۰۰ ریال
مقالات مولانا
(چاپ سوم)

□ ۲.مخزن‌الاسرار تلخیص، مقدمه، و توضیحات : عبدالمحمد آیتی قیمت: ۱۷۰۰ ریال
نظامی گنجوی
(چاپ سوم)

خواستاران این کتابها در شهرستانها می‌توانند بهای آنها را به حساب شماره ۴۹۶/۱۱ بانک مرکزی واریز نمایند (از همهٔ شعب بانک ملی می‌توان به این حساب حواله کرد) و اصل فیش بانکی را همراه با فرم تکمیل شدهٔ زیر به دفتر مرکزی این شرکت ارسال دارند تا کتابها با پست سفارشی برای آنها فرستاده شود
(لطفاً کپی فیش را نزد خود نگهدارید).

اینجانب ............................ به نشانی ............................
کدپستی: ............................ تلفن: ............................
با ارسال اصل فیش بانکی شماره............................ به مبلغ ............................
ریال درخواست می‌نمایم نسبت به ارسال کتابهای ............................
اقدام فرمایید.



## انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
( شرکت سهامی )

دفتر مرکزی فروشگاه بزرگ کتاب: تهران، خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان‌کودک)، کوچهٔ کمان، شمارهٔ ۴،
کد پستی ۱۵۱۸۷: تلفن : ۷۰-۶۸۴۵۶۹ و ۶-۰۵-۸۰۱۷۶۰
فروشگاه شمارهٔ ۲: تهران، خیابان انقلاب، جنب دبیرخانهٔ دانشگاه تهران

## آموزش و پرورش

□ تعلیم و تربیت جهانی در قرن بیستم
امان‌الله صفوی ـ نشر قطره ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۷۸ ص ـ ۵۸۰۰ ریال.

## ادبیات

□ استندال
میشائل زایدل ـ ترجمه: عبدالله توکل ـ مرکز نشر سمر با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۸ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ اسکات فیتس جرالد
چارلز ای.شین ـ ترجمه: کریم امامی ـ مرکز نشر سمر با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ میلان کوندرا
یاروسلاف آندرس ـ ترجمه: حشمت کامرانی ـ مرکز نشر سمر با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۰ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ تی. اس. الیوت
ام.سی. بردبروک ـ ترجمه: تقی هنرور شجاعی ـ مرکز نشر سمر با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۹ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ هاینریش بل
رابرت سی. کانارد ـ ترجمه: خشایار دیهیمی ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۵ ص ـ ۱۱۰۰ ریال.

□ چارلز دیکنز
باربارا هاردی ـ ترجمه: ابراهیم یونسی ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۷۶ ص ـ ۱۸۰۰ ریال.

□ سیمای فردوسی در گذر زمان
هدایت زهرایی ـ انتشارات بنیاد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۸ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ تبر الماس و قصه‌هایی دیگر از کشورهای بالت
آ.بلوکین ـ ترجمه: قاسم صنعوی ـ انتشارات آستان قدس رضوی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۳۶ ص ـ ۱۶۵۰ ریال.

□ عزاداران بَیَل
غلامحسین ساعدی ـ نشر قطره ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۵۹ ص ـ ۳۱۰۰ ریال.

□ خاطرات (مجموعه شعر)
جعفر شمس گیلانی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۴۰ ص ـ ۱۴۰ تومان

## اقتصاد

□ سیاست اقتصاد کشاورزی در نظامهای مختلف و ایران
دکتر ناصر خادم آدم ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۲۵ ص ـ ۱۰۰۰ ریال

## تاریخ

□ تاریخچه مکتب مزدک
اوتاکر کلیما ـ ترجمه: دکتر جهانگیر فکری ارشاد ـ انتشارات توس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰۰ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ تاریخ اسماعیلیان در ایران
استرویو الودمیلا ولادیمیرونا ـ ترجمه: دکتر پروین منزوی ـ نشر اشاره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۲ ص ـ ۴۰۰ تومان.

## جامعه‌شناسی

□ جامعه‌شناسی کشاورزی
دکتر عبدالعلی لهسایی‌زاده ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۶۸ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ مبانی جامعه‌شناسی علم
دکتر منوچهر محسنی ـ ناشر: کتابخانه طهوری ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳۶ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

## دین

□ سرایش هجران تلاوت گلذکریاران
تألیف واحد فرهنگی انجمن اسلامی دبیرستان شهید مهدی حکمت ـ ناشر: انجمن اسلامی دبیرستان شهید مهدی حکمت ـ چاپ اول ۱۳۶۶ ـ ۱۵۳ ص

□ علل پیشرفت اسلام و انحطاط مسلمین
زین‌العابدین قربانی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۱۴ ص ـ ۲۳۰۰ ریال.

□ علی مظلوم تاریخ
شمس‌الدین ربیعی ـ انتشارات کوشا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۲ ص ـ ۲۲۰ تومان

## سیاست

□ جابجایی در قدرت
الوین تافلر ـ ترجمه: شهیندخت خوارزمی ـ ناشر: مترجم ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۴۷ ص ـ ۶۰۰۰ ریال.

□ موج سوم
الوین تافلر ـ ترجمه: شهیندخت خوارزمی ـ ناشر: مترجم ـ چاپ هشتم ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۷۴ ص ـ ۵۲۰۰ ریال.

□ کشمیر، بهشت زخم خورده
الطاف حسین ـ ترجمه: فریدون دولتشاهی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۶۰ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ آخرین سالهای مافیا
مارسل پادووانی ـ ترجمه: عباس آگاهی ـ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۴ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ گزیدهٔ اسناد سیاسی ایران و عثمانی (جلد ششم)
واحد نشر اسناد ـ مؤسسه چاپ و انتشار وزارت امور خارجه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۲۰ ص ـ ۵۵۰۰ ریال.

□ مصاحبه با تاریخ‌سازان
اوریانا فالاچی ـ ترجمه: مجید بیدار تریمان ـ سازمان انتشارات جاویدان ـ چاپ پنجم ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۶۴ ص ـ ۱۵۰ تومان.

# ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

| مدت اشتراک | نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان |
| --- | --- |
| یکسال | ۶۰۰۰ ریال |
| ششماه | ۳۵۰۰ ریال |

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام:

نام خانوادگی:

شغل

آدرس دقیق پستی

شماره تلفن

کد پستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ درصورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

شهرکتاب

## فلسفه

□ هانری کربن (آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی) ـ داریوش شایگان ـ ترجمه: باقر پرهام ـ انتشارات آگاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۷۸ ص ـ ۳۷۰۰ ریال.

## علمی

□ مبانی نظریه گروهها برای فیزیکدانان
ا.و.جوشی ـ ترجمه: دکتر محسن سربیشه‌ای ـ انتشارات آستان قدس رضوی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۳۶ ص ـ ۳۹۰۰ ریال.

□ پیری
لون دبویس ـ ترجمه: فریده دخت سیدمظفری ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۸ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

## کودکان و نوجوانان

□ پروانه و کرم ابریشم
باری واتس ـ ترجمه: پیمان خسروی سامانی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۷ ص ـ ۴۰۰ ریال.

□ خر در پوست شتر و ده حکایت دیگر
منتخبی از حکایتهای ایساپ ـ ترجمه: ناصر ایرانی ـ تصویرگر: پروونسن ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۵۰ ریال.

□ سه پرسش
لئوتولستوی ـ ترجمه: پریسا خسروی سامانی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۹ ص ـ ۲۷۵ ریال.

□ زیر درخت بلوط
مونرولیف ـ ترجمه: علی خزاعی‌فر ـ نقاش: رابرت لاس ـ ناشر: بنیاد پژوهشهای اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۰۰ ریال.

## مجموعه‌ها

□ مقالات نقد ادبی
شارل بودلر ـ ترجمه: مرجان بریمانی ـ ناشر: مترجم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۳ ص.

## مرجع

□ اصول و مبانی نظری ترجمه
ثریا خوانساری، عبدالله برادران ـ دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۲ ص ـ ۱۷۰۰ ریال.

□ فرهنگ جامع نامهای شاهنامه
محمد رضا عادل ـ نشر صدوق ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۱۲ص ـ ۴۴۰۰ ریال

## نشریات

□ فصلنامه پژوهش و برنامه‌ریزی درآموزش عالی
شماره ۱ سال اول بهار ۱۳۷۲
اولین شمارهٔ نشریهٔ علمی و پژوهشی مؤسسه پژوهش و برنامه‌ریزی آموزش عالی منتشر شد.
عناوینی که دراین شماره آمده است عبارتند از اطلاعات مربوط به فصلنامه و شرایط پذیرش مقالات، سخنی با خواننده، سرمقاله، مروری بر تجارب برنامه‌ریزی آموزش عالی در برنامه اول توسعه اقتصادی ـ اجتماعی، ضرورت تشکیل پایگاه اطلاعات در برنامه‌ریزی آموزش عالی، فرهنگ و آموزش و پرورش فرهنگی، تحلیل نظام آموزشی ایران ازدیدگاه توسعه، سیر تحول برنامه‌ریزی آموزش عالی دولتی در ایران تا قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، چهارچوب نظری در خصوص برآورد نیروی انسانی و...



دست اندرکاران نشریات و مطبوعات که مایلند، کتابها و آثار منتشره شان دراین صفحه معرفی شود، می‌توانند دو جلد از هر کتاب یا نشریه مورد نظر را به آدرس: خیابان خیام ـ مؤسسه اطلاعات ـ ماهنامه ادبستان ـ بخش شهر کتاب ارسال دارند.


محمد
محمد ص
محمد

